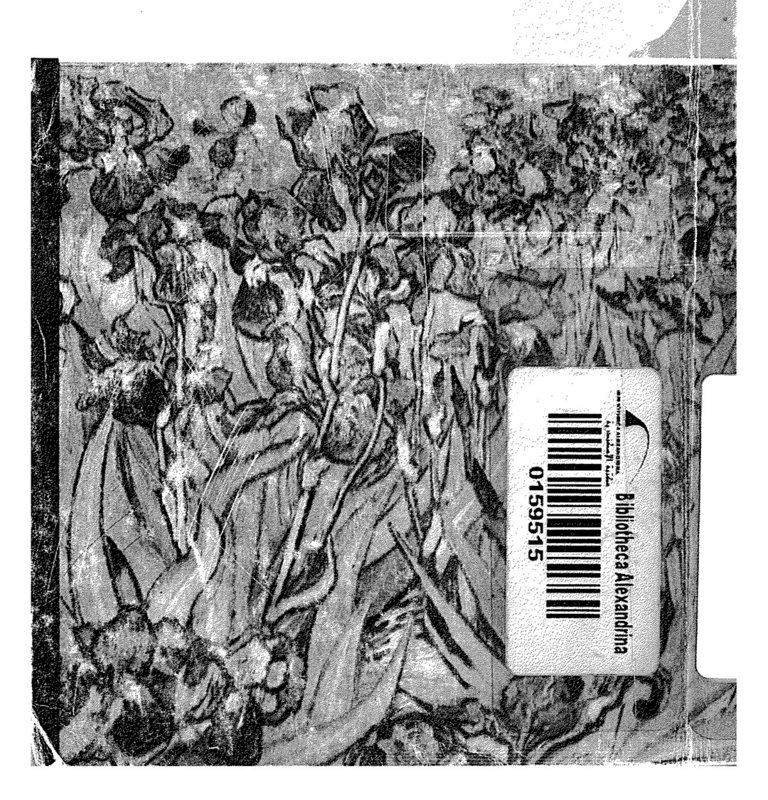
اقرأ

د. نعيم عطية

فنانون ولوحات عالمية





[٥٧٢]

فنانون ولوحات عالمية

د. نعيم عطيّة

فنانون ولوحات عالمية



دار المعارف

إن الذين عنوا بإنشاء هذه السلسلة ونشرها، لم يفكروا إلا في شيء واحد، هو نشر الثقافة من حيث هي ثقافة، لا يريدون إلا أن يقرأ أبناء الشعوب العربية. وأن ينتفعوا، وأن تدعوهم هذه القراءة إلى الاستزادة من الثقافة، والطموح إلى حياة عقلية أرقى وأخصب من الحياة العقلية التي نحياها.

طه حسين

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

إهـــداء

إلى الراحل العزيز

الدكتور حسين فوزى

الذى أوصى بألا نرتضى فى تذوق الجمال

إلا بالأكثر كمالاً ورفعة.

ن . ع .

واحـة العشـاق

أجل، واحة العشاق.

والعشاق هنا عشاق من نوع فريد.

ليسوا من ذلك النفر الرخيص الذى تتردد آهاته فى الأغانى وروايات الأفلام،

بل هم عشاق للون والخط.

يبذلون مهجهم لامن أجل قوام ملفوف، أو ليلة جنس بل من أجل ومضة ضوء أو انعكاسة ظل، أو إطلالة روح من ابتسامة ثغر أو نظرة عين أو لفتة جيد.

ما عادت بالنسبة لهم الشمس شمسًا ولا القمر قمرًا ولا النجوم نجومًا، بل أضحت هذه - وكل شىء فى هذا الوجود - رموزًا وإيماءات وحروفًا فى أبجدية من ظلال ونور.

وكاتب هذه الصفحات واحد من هؤلاء العشاق.

بل هو إن شئت الدقة عاشق لهؤلاء العشاق.

ما إن ينفلت من قيوده، يولى صحراء الحياة اليومية ظهره، ويهرع إلى

معارض الفن، يقضى بين لوحاتها وتماثيلها، أحلى الساعات، يشعر بينها أنه يعيش، لأنه صار مهيأ لسماع النداءات البعيدة، وفض الرموز والإيماءات التى توجه من عوالم أخرى فى انتظار من يلتقطها، ومحظوظ حقا من أوتى أن يلتقط تلك النداءات والإيماءات، ويفض الرموز والأحلام والطلاسم، وبقلمى أعمد أنا غاوية المعارض فأترجم إلى كلمات ما تنشده تكوينات الخط واللون من تأملات وقصائد.

فيا أيها القراء انضموا إلى واحة العشاق، واحتموا بظلها من هجير الجدب الزاحف فى حياة الخواء اليومية، وطوبى لبسطاء القلب فهم يثرون بكنوز لا يتطرق إليها البلى، ولا يقربها فساد.

لاتستمعوا إلى من يقول لكم هذا كلام ليس له من سعر فى بورصة الحياة، ولا تلتفتوا إلى من يقول لكم ذلك من أبناء الحياة اليومية الذين يحيلون المتاحف وبيوت الجمال إلى مواقف للسيارات، ويعذبون التماثيل الجرانيتية العريقة بنقلها من مكان إلى مكان بمناسبة التفكير فى حفر نفق أو مد كوبرى، ويقطعون الشجر أبدع نحوت الطبيعة المصرية ليدكوا الأرض بأساسات الأسمنت ويكفنوها بالأسفلت، لا تستمعوا إليهم، وابتسموا فى وجوههم، وقولوا بتواضع نحن نحمل فى أعماقنا أسرارًا وما أسمى الأسرار فى عصر الماديات الصماء، فى أعماقنا واحة، ومن حولكم صحراء.

نحن لدينا «الترياق» الذى لن تستغنوا عنه حتى لا تتحولوا إلى مخلوقات من الأسمنت والقار ومخلفات «وكالة البلح».

الدنيا حلوة

الألوان تجلب البهجة وتدر ذهبًا:

لم تعبر فرشاة جاشوا رينولدز عن تعاسة، ولم تغمس فى ألوان الشقاء، لأنه لم يعان فى حياته تعاسة، ولم يلق شقاء، لم يعرف إخفاقًا أو شظف حياة، كان ناجحًا منذ البداية، ولهذا لم يتحدث فنه إلا عما يعرفه، عن لحظات السكينة والسعادة، وكان الفنان فى ذلك صادقًا مع نفسه كل الصدق.

كان أبوه مدرسًا فقيرًا يعمل بمدرسة بلايتون، وهى قرية فى غربى إنجلترا. واجه ذلك المدرس الفقير العالم بعائلة مؤلفة من أحد عشر ولدًا، وكان جاشوا ثالث أولاد هذا المعلم الفقير، خرج إلى نور الحياة فى السادس عشر من يولية عام ١٧٢٣.

وقد تلقى هذا الصبى تعليمه فى مدرسة أبيه، وحصل على ثقافة رحيبة وإن أعوزها العمق، وجنى معلومات كثيرة، ولكن بتأصيل قليل.

ومنذ صباه شغلته فرشاته، وأصغى إلى هواتفها أكثر مما أصغى إلى الكتاب والقلم، وفيما بعد عندما كبر وشب عن الطوق وقُدِّرَ له أن يكتب ويحاضر عن الفن جاءت لغته مليئة بأخطاء الإملاء والنحو، على أن

الجهل وإن لحق بمعرفته لأصول اللغة إلا أنه لم يمتد إلى الإلمام بالفن، الذى راح يتعمق فى فهم أصوله واستيعاب دروسه منذ أن تعلم القراءة، وقد شق هذا الطريق لنفسه بنفسه، دون عون أو سندٍ من أحد، وانكب يلاحظ الحياة، ويرسم من مناظرها كل ما تقع عليه عيناه النهمة إلى استيعاب الوجود والمعرفة.

فى غرف البيت والمطبخ، فى المدرسة والفصول والشارع، وفى كل مكان، أينما وقعت يده على قلمٍ وقطعة من الورق، مضى يرسم الناس ومظاهر الحياة من حوله . وفى غمرة الشغف بالخطوط والألوان أهمل دروسه، وانصرف عن المذاكرة، وسرعان ما تبين الأب لخيبة أمله أن ابنه لن يصبح من حملة الشهادات مثله.

وعندما شب الصبى، وجب على الأب أن يفكر فى أن يكفل لابنه حرفةً أو مهنة أو وظيفة تقيم أوده، وتكفل له معيشته، وقد تردد الأب بين اختيار مهنة الرسام التى سوف تسعد الابن، وبين الصيدلة التى سوف تكفل له دخلاً شهريا مضمونًا، وتقيه شر غوائل الدهر وتقلباته.

وعندما سئل الصبى الفنان كى يقرر ويختار، أجاب بلا تردد بأنه يفضل أن يكون مصورًا حاذقًا على أن يكون صيدليا غنيا، وإزاء إصرار الابن على اختياره هذا، دبر الأب ستين جنيهًا، كما أسهمت الأخت المتزوجة من المستر جونسون بستين جنيهًا أخرى، ودفع الأب المبلغ كله إلى أشهر مصورى لندن حينذاك، توماس هدسون، وعهد إليه بتعليم ابنه حرفة الرسم.

كان هدسون بارعًا فى رسم الوجوه على القماش، وكان أريب الصنعة،

ولكنه باستثناء ذلك، كان محدود الأفق لا يتمتع بأية موهبة حقيقية، وقد كان يرسم على القماش تلك الوجوه التى تشبه أصحابها تمامًا، ويترك لتلامذته وصبيانه فى المرسم أن يكملوا الرسم من بعده.

وقد خرج رينولدز من تتلمذه على يدى هدسون مدة سنتين بيد مدربة، أثبتت للتاريخ فيما بعد أن التلميذ أفضل من أستاذه، ويفوقه موهبةً.

وهكذا، عاد التلميذ الذى تملأ قلبه ورأسه الأحلام والآمال من لندن إلى بلدته متخذًا له فيها مرسمًا خاصا به، وقد أقبل عليه نفر من الزبائن طالبين منه رسمهم فمكنه ذلك من أن يبدأ بداية مالية موفقة، ولما كان شابا تتدفق الحيوية فى دمائه، فقد طرد عن تصاوير زبائنه مسحة الجمود والموات التى لم يكن هدسون العجوز بقادرٍ أن يتخلص منها، فاكتست شخصيات رينولرز بحيوية جعلتها أليفة محببة إلى القلوب، وعلى سبيل المثال، ففى إحدى لوحاته الباكرة، رسم زبونه يحمل أحد أولاده الصغار جالسًا على ظهره وكتفيه، فبدت الصورة حيَّة تملأ قلب المتطلع إليها دفئًا، وربما دفعت الابتسامة إلى شفتيه أيضًا، وهو يرى كيف كسر الفنان ما بينه وبين الناس من حاجز الكلفة والتصنع، وأودعهم بين أطر لوحاته فى لحظات حياتية بعيدًا عن القولبة والأوضاع المحنطة، وإزاء البهجة التى أخذت تطل من لوحات هذا الفنان الجديد، أقبل الناس على مرسمه يقتنون أعماله، وعندما مات أبوه فى الخامس والعشرين من ديسمبر عام ١٧٤٦ مات قرير العين، مرتاح الضمير، إذ أقر ابنه على رفض الصيدلية واختيار الفن صنعةً وسبيل حياة، فقد أخذت الفرشاة والألوان

تدر عليه ذهبًا، يتضاءل إلى جانبه ما كان سوف يجلبه تحضير المراهم والأكاسير، ومزج السوائل والمساحيق فى البواتق والقوارير.

ولنستق من ذلك عبرةً لشبابنا وآبائهم، فعلى الآباء ألاَّ يقفوا مثل الحوائط الصماء عقبة فى سبيل تحقيق المستقبل الذى اختاره الأبناء لأنفسهم.

لوحات مثل القشدة:

تمكن رينولدز أن يكسب مالاً وفيرًا، وكثيرًا من الأصدقاء، ولكن ذلك كان بفضل العمل الشاق كل صباح، وبعد أن يمارس المشى مسافة طويلة، يخلد إلى مرسمه، ويعكف على العمل منذ السابعة صباحًا وإلى وقت متأخر فى المساء. يصور، يدرس، يرسم، يخلط الألوان متوصلاً إلى ألوان جديدة غنية، وعلى الدوام واضعًا نصب عينيه أن يتقن عمله، ويبلغ بفنه إلى مستوى الكمال، وقد التقى رينولدز فى بداية حياته الفنية بمصور يدعى ويليام جاندى كان يقول: إن اللوحة يجب أن تكون مربربة، وعلى غاية من الثراء فى مادتها، حتى تبدو كما لو كانت صنعت من زبد وقشدة، وقد أصغى رينولدز إلى هذه العبارة، وعمد إلى تنفيذها نصا وروحًا، فبدت لوحاته ذات سطح أشبه بالزبد السميك وخليطًا بديعًا من الألوان البيضاء والحمراء والبنية والصفراء والزرقاء، معجونة ببراعة لفتت الأنظار إلى لوحاته وميزتها عن أعمال معاصريه، وقد بدت أيضًا لوحات رينولدز كما لو كانت قد رسمت فى الضوء الرقيق الحانى المتسلل من نافذة مكسوة بزجاج معشق.

وقد أتيحت له فى بداية حياته أيضًا الفرصة أن يدرس أعمال الأساتذة

الإيطاليين الكبار، فقد انعقدت أواصر الصداقة بينه وبين قائد بحرى يدعى جورج كيبيل أرسل فى مهمة دبلوماسية إلى روما، فدعا صديقه الفنان أن يذهب معه، وأبحرا على سفينة فى ١١ مايو ١٧٤٩ وصور رينولدز لكيبيل أثناء الرحلة لوحة كبيرة، أظهره فيها كمحارب صنديد، يخوض معركة بحرية وعندما استقر برينولدز المقام فى إيطاليا، حيث أقام إلى ١٦ أكتوبر ١٧٥٢، راح يتأمل ويدرس وينقل أعمال المصورين التقليديين الكبار، وعلى الأخص رافيًل وتينتوريتو وكوريجيو وتيتيان، وقبل هؤلاء جميعًا ميكائيل أنجلو الذى قال عنه «أعتقد أن ميكائيل أنجلو أعلى مقامًا من كل فنانى الدنيا».

وعندما عاد رينولدز إلى إنجلترا من رحلته إلى روما عن طريق باريس استقر به المقام فى لندن حيث افتتح لنفسه مرسمًا، وقرر أن يصور البشر، لا على ما هم عليه، بل على ما يجب أن يكونوا عليه، وفى هذا يقول «مطمحى وواجبى أن أكتشف أوجه الكمال فيمن أرسم».

وقد صار هذا منهجه فى التصوير، فالفن أداة للتجميل، وليس لغير ذلك من أغراض، ولهذا فإن من النقاد ومؤرخى الفن من رأوا فى أعمال رينولدز مجرد نفاقٍ ورياء، وما كان يرى هو فى ذلك أية غضاضة، فلم يكن الفن فى نظره أداة نقد أو إصلاح اجتماعى.

خير وجمال ومثالية:

وقد أصبح مرسم رينولدز مزدحمًا بالزبائن من الصباح الباكر إلى المساء، وفى عام واحدٍ كان يرسم قرابة المائة والخمسين لوحة، ولما صار

مرسمه يضيق بالوافدين، وقد جذبتهم شهرة صاحبه، انتقل فى سن الثلاثين إلى بيت كبير فى شارع جريت نيوبورت ستريت، حيث تدفق إليه سيل من الناس لا ينتهى، كل منهم يطلب لنفسه صورةً من الفنان الذى يعرف كيف يجامل.

ولم يكن هؤلاء على أى حالٍ أناسًا عاديين، بل كان أغلبهم من الطبقة الراقية، ومن ذوى المكانة الاجتماعية المرموقة، وجدير بالذكر أن العصر الذى عاش فيه رينولدز، وهو القرن الثامن عشر قبل أن تتفجر الثورة الفرنسية فى أخرياته كان عصرًا لم تكن الأفكار الديمقراطية قد أطلّت برأسها بعد، ومن ثم لم يكن يشعر رينولدز ولا غيره غضاضة فى أن يسخّر فنه لتلبية رغبات الطبقة الإرستقراطية السائدة، وقد راح رينولدز يرسم أبناء وبنات هذه الطبقة بالبساطة التى رسم بها شحّاذيه، فهو لم يكن يدور بخلده أنه بإبراز وسامتهم فى لوحاته إنما يتملقهم، بل كان شريفًا مع نفسه ومع أداته التعبيرية، كما لم يكن يعرف أنه يحابى بذلك طبقة على أخرى، فلم تكن البورجوازية قد ظهرت فى الأفق بأفكارها المعوادية بعد، إن كل ما كان يراه رينولدز أنه بفنه يجب أن يغلب الجمال على الدمامة، ويبرز مواطن الخير فى الشخصية الإنسانية، مفسحًا المقام الأول للمثالية فى لوحاته. خير، وجمال ومثالية، هذه هى القيم التى ارتبط بها رينولدز، وهو لم يرتبط بها فى فنه فحسب بل وفى سلوك حياته أيضًا، فقد كان شريفًا مع الناس ومع نفسه، مهذبًا، يحترم الغير ويكسو كلامه بمسحة من الأدب والتواضع، ولم يكن مع ذلك يعامل النبلاء، كما لو كانوا أعلى منه مقامًا، بل على قدم المساواة، يقف الناس جميعًا فى نظره، وعلى الرغم من عدم تملقهم، فقد أقبلوا عليه، يرجونه أن يخلد قسماتهم، ومن

أجل ذلك ملئوا جيبه ذهبًا، وتسابقوا على توجيه الدعوات إليه فى حفلاتهم ومجالسهم، وكان يقبل هذه الدعوات عن طيب خاطر، لأنه كان يحب صحبة الناس بصفةٍ عامة، وكان اجتماعيا بطبعه، انتفت عن شخصيته صفات الخجل والانطوائية والخلود إلى العزلة، وهى الصفات التى يتسم بها الفنان غالبًا.

وقد حقق رينولدز نجاحًا اجتماعيا كبيرًا، رغم أن هيئته كانت غير وسيمة بسبب قطعٍ فى شفته العليا حدثت له من جراء إصابة فى حادث، وتنافس أهل الطبقة الراقية على استرضائه وكسب وده، وصار له معارف عديدون، ولكن دون أن يصطفى من هؤلاء الناس المصقولين أصدقاء لصيقين، فقد ظل قلبه مرتبطًا بالفنانين والأدباء من بنى عصره ومجتمعه، مثل جونسون وشيردان وجولد سميث، وكان يتعلم منهم ما لم يتعلمه فى صباه ويزداد بهم ثقافة، فما عاد المصور المشهور بقادر أن يكرس لنفسه وقتًا، يخلد فيه إلى كتاب يقرؤه.

وقد مضى يتسلق مدارج الرقى الاجتماعى والنجاح الفنى إلى أن أسس الاكاديمية الملكية للفنون الجميلة بلندن التى ظل رئيسًا لها مدى الحياة، وقد كانت هذه الأكاديمية نوعًا من المعهد الفنى لتدريس الفنون الجميلة، ونقابة يلتف حولها الفنانون التشكيليون آنذاك، وقد ألّف رينولدز من واقع محاضراته بالأكاديمية الملكية كتابًا بعنوان «خمس عشرة محاضرة فى الفن». ومنحته جامعة أكسفورد درجة الدكتوراه الفخرية فى أخريات سنواته، وعلى الرغم من النجاح الاجتماعى الكبير الذى حققه رينولدز، فإنه لم يتنكر لرفاقه الأدباء والفنانين، وكان دائب الحرص على

مصالحهم يزود من كان محتاجًا منهم بكل ما يحتاج، وعندما أصدر الشاعر والروائى إليفر جولد سميث قصيدته الطويلة «القرية المهجورة» أهداها لرينولدز قائلًا «لم أهد عملًا من أعمالى لأحدٍ من قبل، سوى مرة واحدة، أهديت فيها كتابًا لأخى الذى كنت متيمًا بحبه، أما وقد مات أخى الآن، فلا يسعنى إلا أن أهدى قصيدتى هذه لرينولدز تقديرًا له، وعرفانًا بجميله» وقد رد عليه رينولدز بأن صوَّر له لوحة شخصية عُدَّت من أفضل ما أبدعه، فقد كانت أكثر واقعية من غيرها، دون أدنى رغبة فى التجميل والتحلية، وفى هذه اللوحة تتضح عينا الشاعر الذى عانى من الفقر والجوع وعثرات الزمن بالطيبة والتسامح والشموخ على كل الصعاب، وقد ظل جولد سميث ورينولدز صديقين حميمين طوال الحياة. (راجع قصيدة «القرية المهجورة» مترجمة فى كتاب الدكتور زاخر ميخائيل عن الشعر الإنجليزى).

وقد كان جولد سميث نموذجًا للناس الذين اتخذهم رينولدز صحابًا له، يمضى معهم وقت فراغه من العمل، يستضيفهم فى بيته، ويخرج معهم فى رحلات شتى، لم يبخل عليهم بالعون لتذليل ما قد يعترضهم من صعاب، واستزاد من خبراتهم وأفكارهم حكمة، وكانت أمسيات الاثنين أمسيات لقاء منتظم، فيما سماه هؤلاء الرفاق «بنادى أمسيات الاثنين». كما أمسك رينولدز بدفة جمعية من صفوة المجتمع ربط بينهم مبادئ أربعة هى الحماس للفن الجيد، والصداقة الطيبة، والحياة الفضلى، ودماثة الخلق وقد صور رينولدز أعضاء هذه الجمعية فى اثنتين من أفضل لوحاته، وقد جمعهم الفنان فى لوحتيه يتناقشون حول أشهر اللوحات، ويفحصون المخطوطات والأوانى والجواهر الثمينة، وقد بدا فى تصوير رينولدز لهؤلاء

الرفاق من ذوى الجباه العالية، وأصالة المحتد والخصال الكريمة، تطبيقٌ جديدٌ لفلسفته الفنية، فقد كان على الدوام يقول عما يصوره من بورتريهات أن هدف الفنان وواجبه هو أن يستجلى كمال أولئك الذين يصورهم.

وقد أخذ رينولدز على عاتقه بالإضافة إلى تنفيذ فلسفته الفنية هذه أن يوفر لرفاقه الفنانين الشبان أفضل تعليم لأصول الفن، حتى يخرجوا إلى المجتمع قادرين على خدمة مجتمعهم، واستجلاء الخصال الحميدة فى شخصياتهم، ومن ثم تسجيلهم فى لوحات تعتبر تحية إلى الجمال والخير معًا، ومن هذا المنطلق أسس رينولدز ورأس طول حياته «الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة» وبفضل هذه المؤسسة، قدر للندن أن تكون لأول مرة فى تاريخها واحدة من العواصم الفنية المعترف بها فى العالم، ونزولاً على مهام منصبه آلى على نفسه أن يقدم سلسلة من المحاضرات بعنوان «تقدم فن التصوير، وأساليبه، ومستقبله» وفى هذه المحاضرات رغم طرافتها وقيمتها النظرية تعارض رينولدز الأستاذ مع رينولدز المصور، فقد كان الأستاذ يتكلم بفخامة، لكن الفنان يصور ببساطة، وعلى أى حال، فقد كان رينولدز المصور يفضل رينولدز المعلم، وقد قدر لمن عمل فى مرسمه أن يستخلص تقنية ممتازة بينما لم يقدر لمن استمع إلى محاضراته إلا أن يحصل على نظريات مبالغ فيها، وقد قال راسكين عن رينولدز إن هذا المصور ولد كى يكون أفضل قدوة للفنان الممارس، أما إذا حاضر فهو يتردى فى أخطاء عديدة.

رجال ونساء:

وتتصف لوحات النساء عند رينولدز بأنها فى مجموعها أثيرية، باردة العواطف وتتجاوز الحدود الضيقة للحس والشهوة، أما لوحات الرجال فهى على أى حال أفضل من لوحات النساء، فعلى الرغم من إضفاء القدر الأكبر من المثالية على معالجة هذه الشخصيات إلا أن الدماء لازالت تتفجر فى عروقها وتنبض بالحياة، ومن نقاد رينولدز من يقول: إنه فهم الرجال، أما النساء فلم يفهمهن، إن لوحاته عن الرجال هى من عمل رجل يجب أن يختلط برفاقه، ويقضى معهم أسعد الأوقات، فى الأكل والشراب والسمر، ولكن لوحاته عن النساء تدل على انه رسمهن كأعزب قليل الدراية بطباع النساء، بل ويتعمد أن يبقى بينه وبينهن مسافة فاصلة.

وعلى الرغم من أن أهل لندن فى تلك الأزمان كانوا يهوون الثرثرة وإطلاق الأراجيف عن سير الناس، إلا أنهم لم يقدموا على المساس بسمعة فنانهم القدير رينولدز، ولكن الأمر لم يخل على أى حال من إشاعتى حب، استخلصها مؤرخو حياة ذلك الفنان من بعض الوقائع المومئة إلى ميل خاص أبداه الفنان لاثنتين من نساء المجتمع اللندنى المعجبات به.

أما إشاعة الحب الأولى، فعن علاقة بينه وبين امرأة حسناء تدعى أنجيلكا كوفمان، كانت فنانة موهوبة أيضا، وشاء حظها العاثر أن تزوجت من خادمها، فسامها بعد ذلك مر العذاب، وعندما استنجدت بمعارفها لتخليصها من هذا النذل الأفاق، تصدى له رينولدز وأسهم فى

تخليصها من براثنه، وربما تناثرت بعض الأقاويل عن عدة لقاءات ومواعيد بينهما فقد كان الحب فى القرن الثامن عشر متحررًا من القيود التى كبلته بها القرون السابقة، ولكن الأمر على ما يبدو لم يتعد ذلك.

أما عن الإشاعة الثانية، فهى تربط بين رينولدز وبين روائية شابة اسمها فانى بورنى، وقد كتب النقاد عن روايتها «انجيلينا» ممتدحين إياها أشد المديح، بل وكتب أحدهم يقول ما من تحفة أدبية تضارع إنجيلينا - تصور أيها القارئ - والآن أين هذه الرواية، وأين القلم الذى دبج صفحاتها؟ فى غياهب النسيان، فما عاد أحد يسمع عن فانى بورنى الروائية ولا عن روايتها «انجيلينا»، وقد سعى أولاد الحلال آنذاك إلى تزويج فانى بورنى من رينولدز ليضيفوا بذلك زيجة موفقة بين الفن والأدب، لكن الاثنين تلاقيا، وتبادلا الابتسام والمجاملات والمديح، ولكن ليس معنى ذلك أن ثمة ما ربط بين قلبيهما، ومهما كان ما أرادت فانى أن تهمس به فى أذن رينولدز، فقد كان ذلك متعذرًا، إذ كان فى الخامسة والخمسين ومصابًا بالصمم، وكى يسمع كلمة كان بحاجة إلى تثبيت بوق فى أذنه، كما كان قد أصيب من قبل بنوبتين من نوبات الشلل النصفى أصابتا وجهه ببعض العوار، أما هى فكانت آنذاك لازالت فى السادسة والعشرين ويضوع منها عطر الشباب.

هذا، وإذا كان رينولدز رجل صالونات ممتاز، إلا أنه لم يكن بحال من الأحوال من المتسللين إلى المخادع تحت جنح الظلام، وربما كان رينولدز سيكون أسعد حالاً لو كان دون جوان، ولكنه لم يكن مع كيوبيد على وفاق.

صراع الألوان:

أصبح الآن رينولدز واحدًا من أغنى أغنيـاء لندن، وكـان يجب أن يستمتع بثروته فانتقل إلى بيت جديد، واشترى عربة ذات جياد مطهمة، وارتدى خدمه ثيابًا موشاة بالفضة، ولكن الثراء والجاه لم يحجبا الحقيقة الجوهرية للفنان الأصيل، لذلك فقد مضى يعتبر نفسه على الدوام فى الفن تلميذًا، يجرب ويختبر ويتعلم كل يوم فى صنعته جديدا، وقد كانت الألوان وانعكاساتها على البشرة والملبس والمكان مجال اختباراته الدائبة، وقد تعلم فى شأنها الكثير إلا أن شيئًا واحدًا ظل نقطة ضعفه فى هذا المقام، إلا أنه لم يستطع رغم كل جهوده أن يتوصل إلى سر ثبات الألوان وعدم تحولها، وعندما كان يصور لوحاته كانت ألوانها قادرة أن تدخل فى مقارنات مع ألوان فنانين سابقين كبار من أمثال فيلا سكويز وتينتـوريتو وروبينـز، ولكن هذه الألوان اليوم قد بهتت من على أديم كثير من لوحاته، وانطفأ بريقها، وأضحت الوجوه شاحبة وكأنها لموتى مـا عادوا من أهـل هذه الأرض، وصارت اللوحات التى كانت وضاءة تنضح بالحياة من قبل مجرد تذكارات للوحات كانت ذات يوم جذابة للعين وللقلب معا. على أن هذا لا يصدق على لوحات رينولدز كلها، فمن لوحاته أيضـا ما احتفـظت بالحياة مؤكدة فى مدى نجاح الفنان الذى صورها فى تركيب المادة اللونية التى استعملها أداة للتعبير.

العصفور المغرد يطير إلى الأبد:

انسابت سنوات الفنان الأخيرة، مثلما انسابت من قبل حياته كلها، بلا أحداث جسام، ولا مشاكل، بل نجاح ولا غير ذلـك. منح درجـة الدكتوراه من جامعة اكسفورد وأُنعم عليه بدرجة فارس، واختير عمدة لبلدته الصغيرة، وقد كان تكريم أهل بلدته له أكبر ما أدخل السعادة إلى نفسه.

وهكذا نراه فى كهولته، رجلاً مدكوك الجسم، ممتلئًا بالحيوية، ودودًا مع الجميع، وبيته مفتوح على الدوام للصحاب والمعارف، وكانـوا من علية القوم، رجال سياسة وفكر وفن ودين وثقافة، يدعو إلى مائدة العشاء سبعة من الضيوف، فيحضر ضعف هذا العدد، فلا يسبب ذلك للثرى الأعزب أى ارتباك أو غضاضة، ويدبر كبير خدامه المكان، فيأكلون ويشـربون ويسمرون، والفنان الداعى يجلس وسطهم. يدير نحو هذا أو ذاك بوق السمع، ويبتسم بألفة، حتى لو لم يلتقط الحديث بأكمله. وهكذا أضحى بيت الفنان مزارًا لا يرد صاحبه عن بابه سائلاً، ضيفًا كـان أو طالب مصلحة، ولا كلفة مفروضة على مجلس الفنان، الكل يطلب طعامًا وشرابًا، ويدفأ أرجاء البيت بالسمر والضحك. وبألفة وبـلا تحفظ كانت زبـدة المجتمـع اللندنى من لـوردات ومحامـين وقساوسـة وعلماء ومـوسيقيـين ومصورين وشعراء ورجال دولة، يلتقون فى بيت الفنان الذى انحصرت متعته فى أن يحظى، بحب الناس، ويبادلهم حبًا بحب.

على أن صحته بدأت تزايله فى النهاية، وقـد جاء الإنـذار الأول فى

السادسة والستين من عمره، وعلى وجه التحديد فى يوليه ١٧٨٩ عندما شعر بمتاعب خفيفة فى عينه اليسرى، وبعد أسبوعين بينما كان منكبًا على إنجاز لوحة لإحدى الشخصيات اللندنية أحس بغشاوة تعتم عينه تلك، ولم تمض عشرة أسابيع إلا وكانت عينه اليسرى قد فقدت الإبصار.

ومع ذلك، واصل عمله، منجزًا عددًا من التصاوير التى أخذ على عاتقه إنجازها. وبالأمسيات والليالى مضى الفنان يمارس حياته الاجتماعية، فيلتقى بالرفاق والصحاب ولكن على نحو زاد تحفظًا، وفى أوقات فراغه يركن إلى أنيسه الوفى، وكان بلبلًا مغردًا ألِفه إلى الحد الذى كان العصفور إذا سمع صوت صاحبه بادله الحوار مغردًا أغاريد تبدو كما لو كان الكنار الصغير يفهم لغة صاحبه الكهل، وذات يوم طار العصفور المغرد من القفص، وانطلق من النافذة المفتوحة بلا عودة، تنهد رينولدز وهو يتابع بأنظاره المتعبة الكنار الأصغر يخفق بجناحه فوق هامات الشجر مبتعدًا ليختفى فى أجواء السماء الزرقاء المترامية، ثم تمتم قائلًا ها هو شبابى يضيع منى إلى الأبد.

لكنه مضى دؤوبا على عمله وحتى نهاية عام ١٧٩٠ كان لازال منكبًا على لوحاته. وفى يوم من أيام ديسمبر من ذلك العام ألقى محاضرته الأخيرة بالأكاديمية ، واختتم محاضرته هذه بكلمة مديح وثناء على الفنان الذى أحبه طوال عمره، أكثر من أى فنان آخر، قال لتلامذته: أود أن تكون آخر كلمة تنبس بها شفتاى من هذه المنصة اسم الفنان الذى أحببته أكثر من أى فنان آخر، أقصد ميكائيل أنجلو.

وخلال صيف العام التالى ظل قادرًا على أن يمارس رياضة المشى

لمسافات طويلة دون أن ينتابه التعب، إلا أنه فى أكتوبر عانى من ورم عينه التى كانت قد دب فيها العمى.

أضحت النهاية الآن وشيكة، ولن يستغرق إسدال الستار أكثر من بضعة أسابيع وجاء الموت فى مساء ثلاثاء من فبراير ١٧٩٢.

كان ذهن الفنان على أى حال هادئًا حتى النهاية، ذلك لأنه كان يعرف أن فرشاته التى لن يمسكها بعد الآن، قد كفلت له الخلود.

الواقعية الدافئة

الكراهية المشوبة بالرثاء المرير:

هونوريه دوميه مصور فرنسي، ولد في ٢٦ فبراير ١٨٠٨ بمارسيليا، وكان أبوه بائع زجاج يحلم بأن يصير شاعرًا مرموقًا، وعندما بلغ هونوريه السابعة انتقلت الأسرة إلى العاصمة حيث مضى الأب يجرى وراء أوهام المجد مهملًا تجارته، مما اضطر هونوريه للعمل صبيًا، فاشتغل لدى المحامين، وأتاحت له المحاكم التعرف على طبائع الناس، وبعد دراسة قصيرة بمدرسة للفنون، وجد طريقه عندما علمه صديق (الليثوجراف) الذى اتخذه وسيلة للعيش، وفى الثانية والعشرين نشر رسومًا سياسية بمجلة «الكاريكاتير» فزج به إلى السجن، وبعد الإفراج عنه فى يناير ١٨٨٣ جاءت تحفته «شارع ترانسنونين فى الرابعة صباحًا» على أثر اعتداء وحشى على السكان الآمنين فى بيت بشارع ترانسنونين تحت جنح الليل، ولم يلجأ دوميه إلى التهاويل الطنانة بل اكتفى بالواقع البحت فجاء أشد وقعًا من أى رمز أو أسطورة، وفى رائعته المروعة صور دوميه غرفة بانت عليها علامات النهب والتحطيم، غارقة فى ضوء تكتنفه ظلال تلقى على الجو رهبة وتوترًا وضياعًا، وقد رقدت على الأرض جثة رجل فى ثياب

النوم، ويبدو عليها أن الضحية قد انتزعت من فراشها وألقيت أرضًا نصف عارية، وقد سحق ثقلها طفلا منكفئا تحت جرم الجثة الساكنة الحراك، وإلى اليمين جثة كهل رقدت جاحظة العينين، وقد ارتسم فيها الرعب من الاعتداء الوحشى، وإلى اليسار جثة امرأة قتلها المعتدون الآثمون أيضا، وألقوا بها على الأرض الملطخة بالدماء. إنها أسرة بريئة مكونة من رجل وزوجته وطفله والجد، فاجأتهم القوات الباغية تحت جنح الظلام، وهم فى أسرتهم نائمين. وأعملت فيهم التقتيل، وفى بيتهم التحطيم والتدمير والنهب، ظهر العنف باديًا على الأخص فى المقعد المقلوب على الأرض إلى اليمين، ولم يعبر دوميه عن عبقريته فى أى وقت بالقوة التى عبر عنها فى هذه الرائعة، إن جثة الرجل المسجاة.. تلك المروعة المتوترة التى تبدو منكمشة، قد رسمت بدقة متناهية وفهم تام للنسب التشريحية للجسم الإنسانى، ولاتدانى هذه اللوحة فى كمالها إلا لوحة «درس فى التشريح» لرمبرانت.

ومضى دوميه يعمل «بالكاريكاتير» حتى أغلقت بالمرسوم الصادر عام ١٩٣٥ محرمًا النقد السياسى، فاتجه إلى النقد الاجتماعى بجريدة «شاريفارى» مستعينًا بدقة ملاحظته وطاقته المهولة على الكراهية المشوبة بالرثاء المرير.

وما من مصور اعتبر الفن مرتبطًا بالحياة قدر دوميه الذى آمن بأن الفن أداة اجتماعية.

مجرد رسام عجوز ينضح إنتاجه بالقسوة والدمامة:

كما صور دوميه اللوحات التى كانت بالنسبة له ترفًا عزيز المنال، لأنه كى يكسب قوته كان عليه أن يمضى فى رسومه اليومية بلا انقطاع، والملحوظ على لوحاته التبسيط والانتقال المباغت من الضوء الباهر إلى الظلمة القاتمة، وفى لوحتيه «ذواقة الفن» و «المصور أمام لوحته» نعجب بالتآلف المتوافق الذى يبعث على الاستغراق فى الشاعرية المحيطة، وفى لوحاته العديدة لدون كيشوت نحس التجاوب الشديد بين دوميه وبين محارب الطواحين.

وفى عام ١٨٧٣ اضطر لهجرة القلم والحفر، فلم تعد عيناه الكليلتان تريان الناس إلا أشباحا وعندما منح وسام الشرف رفضه فى برود، فلم يكن ممن يبغون أمجادًا زائلة.

وفى ربيع عام ١٨٧٨ نظمت جماعة من أصدقائه برئاسة الشاعر فيكتور هوجو معرضًا لأعماله فلم يغط مصاريفه، مما اضطر الجماعة إلى سداد نفقاته من جيبها الخاص.

أمضى دوميه فى الرسم التهكمى ما يزيد على ثلاثين عامًا فلم يجن سوى الفقر والجوع والاضطهاد وفى عام ١٨٦٠ فصلته «الشاريفاوى» وهو فى سن الثامنة والخمسين فعانى ثلاث سنوات من البطالة الضروس، وتدخل بعض أصدقائه لدى الحكومة الجمهورية فرتبت له معاشًا ضئيلاً.

وفى عام ١٨٧٣ عادت «الشاريفارى» إلى استخدامه، ورغم بصره الذاوى عمل اثنى عشر عامًا أخرى بأجر زهيد جدًا، ومالبث أن أطبق

العمى على عينيه وعجز عن كسب قوته، وهدد بالطرد من شقته لتراكم الإيجار عليه فى عيد ميلاده الرابع والستين فتدخل صديقه المصور كورو وأهداه بيتًا صغيرًا وقاه التشريد، لكن كورو مات عام ١٨٧٥، وبعد بضع سنوات من التدهور الصحى، لحق به دوميه فى فبراير ١٨٧٩ منسيًا ودون تكريم معتبرا مجرد رسام عجوز ينضح إنتاجه بالقسوة والدمامة، ولم يكن ثمة مال لدفنه وبكل تلكؤ صرفت البلدية مبلغًا ضئيلًا لشراء قبر متواضع يوارى فيه الجثمان، ثم خرج بائعو اللوحات ليشتروا من الأرملة الذاهلة لقاء ما لا يذكر أكداسًا من اللوحات التى شقى دوميه ليخلفها فى عالم لم يكن يريدها آن ذاك.

الفن لغة تخاطب منطقية وغير محيرة:

ولم يكن دوميه واحدًا ممن ساروا فى التيار الرئيسى للفن الحديث لكنه كان رافدًا من الروافد التى صبت فى المجرى الرئيسى، وعلى عكس الكثير من الفنانين التقدميين اليوم الذين يتمسكون بأن العصرية تعنى أن يكون الفن غير ذى مضمون، آمن دوميه بأن الفن لغة تخاطب منطقية وغير محيرة، وبلا جعجعة فى النظريات مضى ينتج أعمالا تنقل إلى الناس أفكارا، وفى الوقت ذاته هى روائع فى الخط والشكل والكتلة واللون، وكل لوحة توصل إلى الناظر معنى عميقًا، وتثبت أنه ليس ثمة حاجة إلى التضحية بالشكل فى سبيل المضمون، وأن أرفع صور الفن واكثره كمالًا هو التفاهم وإيصال الأفكار إلى الأذهان والقلوب فى كل مجتمع وكل زمان، وإذا كانت أعمال دوميه تحكى عادة حوادث محلية إلا أن أثرها يمتد فى الواقع إلى أبعد من بلده ومن القرن الذى عاش فيه. و الرائع فى فنه

هو قدرته على التعبير عن الرجل العادى، إنه البطل الشهيد العملاق، والقزم فى آن واحد، ويستخدم دوميه فى ذلك أبسط الوسائل بلا التجاء إلى العواطف الكبيرة، إلا أنه كان فذًا فى تحويل ما ليس إلا مزحة إلى دراما كاملة مهولة، وكم من مرة نجد الفنان غير الأريب يحاول أن يمجد أعمال أبطاله فإذا به يفرغهم من كل روح وحياة، أما دوميه فشخصياته من لحم ودم، من عظام نافرة وجلد مجعد، من روح تغلى فى هياكلها وتحت أرديتها، ويتطاير شررها من العيون المتسعة الحدقات، والقسمات النافرة، والرقاب المطوطة المعروفة، والأذرع الممدودة المبسوطة فى حركات مكتسحة.

إن دوميه هو فنان الواقعية «الدافئة» بأنفاس بشر تغلى فى عروقهم الشهوات والأهواء، أنفاس بشر يتربصون بعضهم ببعض، وينصبون شراكهم لبعض، ويوقعون بعضهم بعضًا، يفترسون بعضهم بعضًا، وبين هذه المخلوقات الرديئة الشقية يمضى دون كيشوت نحيلًا هزيلًا منتصب القامة فى إباء وترفع، مشهرًا حريته لينصر المظلومين ويأخذ بأيدى الضعفاء ويطبق مبادئ الشهامة والمروءة فى عالم يعتبر من كان شهمًا مغفلًا وجحشًا كبيرًا.

إن كل شىء فى لوحات دوميه فى حالة حركة، كل شىء قد دب فيه تدفق الحياة، فى لوحته «اللصوص والحمار» نرى اللصين المشتبكين فى مشاجرة صاخبة، وقد أمسك كل منهما بخناق الآخر، ومضى يوسعه ضربًا عله يلقيه أرضا أو حتى يصرعه، لكى تبقى له الغنيمة، ويفوز بها سائغة له، فى اللوحة كل شىء فى حالة حركة، حتى الأشجار والسحب تشارك

اللص الثالث فراره بالحمار المسروق الذى يقتتل عليه اللصان الآخران، وقد انتهز فرصة انهماكهما فى الشجار واللكم والضرب والركل، وولى هاربًا بالحمار موضع المشاجرة، إن دوميه واحد من القلائل الذين بضربات قليلة مقتصدة من الفرشاة يمكنهم بلورة عالم بأسره من الحركة والتدفق، ولاتبدو الانفعالات الحادة التى تستبد بشخوصه وترتسم على قسماتهم ونزعاتهم، جائرة على التوازن العام للوحة.

إن كل شكل لدى دوميه يحتفظ بمكانه ووزنه رغم ترابطه الوثيق مع بقية الأشكال التبعية فى اللوحة، وعبقرية الإبداع عنده من القوة بمكان إننا يمكن أن نسول لأنفسنا أن نتناسى الموضوع لنتمتع بالأشكال فى حالة حركتها، وبالخطوط الباسلة الجريئة المنتزعة بكل دقة ملاحظة من الواقع المشوش المضطرب الملآن بالضجيج والعجيج، ونتذوق التضاد الرائع بين الضياء والظلال، والحركة التى لايهدأ لها قرار.

الشرير قذر مهما تلمس الفرار من قذارته:

ومجموعات رسوم دوميه فى مجال السخرية الاجتماعية لاتحصى ولا تعد، وهى لقطات أريبة من الحياة اليومية ومن أشهرها «أيام العمر الجميلة» و«اللحظات العسيرة» و«آداب الزوجية» و«كل ما يشتهى» و«الجوارب الزرقاء» و«نماذج باريسية» و«المستحمون» و«مشاهد مضحكة» و«المخابيل» وقد أضحت نغمات دوميه فى رسومه المتأخرة أقل ضراوه وأكثرة سخرية.

انظر إلى هؤلاء المستحمين فى الحمامات العامة وقد ارتسمت على أجسادهم النافرة العظام كل الانعكاسات الاجتماعية لأناس

لا يستحقون الرحمة والشفقة، أناس تخبئ ثيابهم المزركشة وحللهم البراقة أجسادًا متداعية نخرة، النظرات المفعمة بالحقد والجشع والحسد مازالت لاصقة بهم بعد الحمام، وألسنتهم الحداد السليطة القذرة أيضا ونفوسهم الشريرة المنحطة لاتفارقهم، حتى فى المغاسل العامة، مـاذا يعتقد هؤلاء القوم الأردياء؟ انهم سيتطهرون إذا غسلوا أبدانهم بالماء والصابون؟ إنهم سيفلحون فى تنظيف أنفسهم مما علق بها من أدران وشوائب بقليل من الماء يلقونه على أجسادهم النتنة؟ كلا، إن الانسان الشرير قـذر مهما تلمس الفرار من قذارته بالغطس فى ماء الحمام ومهما سكب على رأسه المحمومة من فرط مايدور فيها من أفكار شريرة، القذارة باقية، والنجاسة باقية، والروح تلغ فى الوساخات، مهما غطس الجسد فى الماء والصابون، ومهما سكب على اللحم المترهل والعظام النافرة والقسمات اللئيمة من أحماض ومطهرات ودهان، ومهما ضمخت الكروش المنبعجة والابط العطنة بالروائح والعطور.

رسم دوميـه العواطف الـدفينة تحت الشحـوم والمساحيق والأرديـة والأقنعة المزيفة، رسمها كما هى، بصرف النظر عما إذا كـانت نبيلة أو دنيئة، سامية أو خسيسة، إنها عواطف البشر، البشر كما هم، إن دوميه يسقط الأقنعة ويهتك الغلالات، ويزحـزح الحجارة لنـرى ماتحتهـا من حشرات وديدان، هذه عبقرية دوميه، وهذا فنه المهول، إنه الصدق بلا زيف، ولا مـدح، ولا رجاء، ولا استعـطاف، ولا استجداء ولا خجـل، ولا ذلة، ولا رياء.

عندما يتجلى الحنان:

ويبدو عطف دوميه على الفقراء وحبه لهم فى لوحته «عربة الدرجة الثالثة» حيث صور جماعة من الناس العاديين، يجلسون فى قطار يمضى بهم مخترقًا ضواحى المدينة الكبيرة، وبينما جعل المصور الإنجليزى وليام تيرنر (١٧٧٥ – ١٨٥١) من القطار رمزًا للقوة والسرعة ركز دوميه اهتمامه على الناس وعلاقاتهم ببعضهم، ولنصف لوحة دوميه مليًا. فى مواجهتنا امرأتان قرويتان، تحمل القروية الشابة طفلًا نائمًا، أما العجوز فتحمل سلة من القش توسدت ذراعيها، واستقرت راحتاها على مقبض السلة فى سكون، وإلى جوارها صبى صغير متعب مال جانبًا فى نوم عميق. يجىء الضوء من نافذة القطار يسارًا مغرقا القرويتين فى لجته، الأم تطل متأملة طفلها فى حنان، وقد راح فى نوم هادئ واستكان فى حضنها فى وداعة واطمئنان، هذه المرأة ضخمة ممتلئة تنبئ عن حيوية أفراد الطبقة الكادحة، ويداها تنمان عن انتمائها إلى طبقة الشغيلة؛ فهما ليستا يدين ناعمتين مرهفتين عجفاوتين، بل يدان ممتلئتان قويتان خيرتان، أما العجوز فجلست فى وقار وهدوء، وقد ارتسمت على قسمات وجهها تعبيرات نفاذة، إنك لتحس من خلال ذلك الوجه وتجاعيده ونظراته المتعبة الصابرة الساهمة ثقل السنين الطوال التى خلفتها وراءها، وكذلك فى الفم الذى ارتسم عليه ظل ابتسامة خفيفة لاتكاد تلمح، ابتسامة مريرة غير متعمدة، وفى النظرة الثابتة الرانية إلى لاشىء محدد، إلى الفضاء، وفى إطراقة خفيفة، يحس المشاهد شريط الذكريات يمضى فى رأس العجوز كما يمضى القطار فى طريقه، الذكريات تطن فى رأسها تحت وشاحها كما يعج القطار

فى طريقه، أو ربما هى تفكر فى الأيام القليلة المقبلة؛ فى مشقة كل الأيام وشظف العيش، ولكن فى استسلام ووداعة وإيمان بالله، وتوحى تلك اليدان اللتان عقدتهما على مقبض سلتها المتوسدة حجرها بأن العجوز فى صلاة خاشعة صامتة، إنها راضية مستسلمة قانعة. تمضى فى خضم الحياة تشق طريقها فى شجاعة كما يمضى القطار فى طريقه يشق المسافات، إن وجه تلك المرأة العجوز لهو من أجمل ما أنتجه فن التصوير حقًّا، إن تلك التجاعيد، وتلك الظلال، وتلك النظرة المطرقة تعكس فى صمت ما يجيش فى قلب المرأة العجوز، وفى رأسها، وتلك الابتسامة الخفية الشاردة الصلبة، وتلك الإنسانية الجياشة بشتى الأحاسيس والانفعالات، تأسر القلب، وتستدعى التقدير والإعجاب. إننا إزاء لوحة رسمها فنان عاش فى قلب مأساة لقمة العيش، مأساة الكد والكفاح، ربما بلا ضمانات ولا أجر مجز، ولكن فى جلد وتحد وإيمان وأمل، وبينما شغلت الأم القروية برضيعها، وغرقت العجوز فى أفكارها أو ربما فى ذكرياتها، راح الصبى الصغير الجالس إلى جوار العجوز، التى هى ربما جدته، فى نوم هادئ خلف الباب، وقد عكس وجهه الغارق فى الظلال أحلامه الهنيئة، و برغم كل تلك الجلبة والصخب فى القطار المنطلق فى طريقه.

وليس فى اللوحة تفاصيل فوتوغرافية، فالمعالجة العريضة العامة تزيد وضوحًا من بطولة هؤلاء القوم البسطاء، والسعادة الصامتة التى تحس بها الأم الفتية والوقار الصامد المحيط بالمرأة العجوز، وفى الخلف نرى نماذج أخرى من أهل المدينة، ويمثل الرجال بقبعاتهم العالية صغار الموظفين، بينما العمال قد ارتدوا أغطية للرأس أكثر تواضعًا. إنهم جميعًا يلتقون لحظة فى القطار، ولكن لكل منهم وجهته، وسرعان ما يفترقون، ويمضى كل منهم

لحال سبيله، لقد أضفى دوميه على هؤلاء القرويين العزة والكرامة التى عالج بها المصور لـويس لى نين (١٥٩٣-١٦٤٨) فـلاحيه منـذ قرون مضت، ولكن أسلوب دوميه أسلوب جديد، والانتقال من الضوء الباهر إلى الظلمة القاتمة دون اتباع التدرج العادى هو سمة مميزة فى فنه، وربما انحدرت إليه هذه العادة من الأسبـانى فرانسيسكـو جوبـا (١٧٤٦-١٨٢٨).

وفى «مشهد من المسرح» يبين مدى براعة دوميـه فى نقل مشـاهد التمثيل الرومانتيكى المؤدى فى سورة من الحماس يتأجـج بين نـظارة استحوذ الأداء على ألبابهم، فتسمرت نظراتهم الجاحظة فى ظلمة القاعة على خشبة المسرح التى تسبح وحدها فى الضوء الباهر بينما أظلمت القاعة كلها وأطفئت أنوارها، انظر إلى المتفرجين. شخصت أنظارهم واشرأبت أعناقهم نحو المسرح، تقرأ على قسمات وجوههم وفى عيونهم التى تكاد تقفز من مآقيها وشفاههم المنفرجة المشـدوهة، تقـرأ القصة التى تـدور أحداثها على خشبة المسرح أمامهم وأمامنا، وإذ نتابع نظراتهم تصل بنا إلى الممثلين الثلاثة الذين يؤدون أدوارهم فى حمية وحماس، وبحركات فيها من التهويل ما يستدعيه الفن الرومـانتيكى، إنك لتحس بمبلغ الأسى والألم الشديدين اللذين جثما على جسم الممثلة التى رفعت ذراعيها ممسكة برأسها، بينما تطاير شعرها الطويل إلى الخلف واندفعت مولولة خارجة من الجانب الأيسر من خشبة المسرح، بينما مضى الذى ربما كان اباها أو زوجها أو خطيبها يلوح لها بذراعيه فى غضب، ويشير لها بيده الأخرى إلى جثة مسجاة على أرض المسرح. ربما كانت جثة منافس فى حب الفتاة قتله بدافع الغيرة، أو ربما كانت جثة عشيق ابنته قتله دفاعًا عن العرض،

وما إلى ذلك من القصص التى يزخر بها الأدب الرومانتيكى الميلودرامى والذى هو أشد ضروب الأدب تأثيرًا فى أحاسيس الجماهير وأكثرها نفاذًا إلى عواطفه وتحريكًا لمشاعره.

أخيرا، المثالية والراحة:

كان دوميه إذا رسم غسالة أو جزارًا، أو عتالاً بحث عن العنصر الدرامى فى التعبير عن الجهد المبذول، ومن ثم تبدو العضلات بارزة، وقسمات الوجه صلبة من عناء العمل، وتلعب العيون فى فن دوميه دورًا هامًا يصل إلى حد التعبير عن أدق المشاعر وأكثر الأحاسيس عمقًا.

إن العين هى مرآة النفس، تلمع فيها كل الأحاسيس والخواطر والانفعالات التى تحاول الشخصية إخفاءها، ربما دلت الكلمات والحركات والتصرفات على غير ما تضمره الصدور وغير ما يدور فى الأدمغة، وغير ما يعتمل فى الدماء والعروق، ولكن فى العين، تلك الكوة الصغيرة التى تضيق وتتسع وتطرف، وتغشاها سحابة سرعان ما تنقشع – فى العين تبرق كل العواطف والأحاسيس والانفعالات فى لحظة خاطفة ليعود القناع على الوجه من جديد، ولكن تلك اللحظة الخاطفة تكفى الفنان دقيق الملاحظة، الخبير بالنفوس والقلوب، أن يكتشف الحقيقة، ويهتك الأستار الكثيفة التى تسدلها الشخصية على أعماقها.

كان دوميه لا يعتمد فى لوحاته على قوة المضمون فحسب بل أيضا على قوة الرسم ومتانته، وإذا تأملنا الرجل الميت فى شارع ترانسنونين لتأكد لنا أننا إزاء جثة عامل، كل الدلائل تقطع بذلك، كل التفاصيل

التشريحية ودقائق الجسم الملقى على الأرض أمام أنظارنا، تؤكد أننا إزاء أحد العمال يداه ذات الأصابع القوية، وساقاه القصيرتان اللتان اعتادتا رفع الأحمال والوقوف الساعات الطوال، إنها جثة عامل قتله الجناة وقليلة هى اللوحات التى عرفها تاريخ الفن وتوافر لها ذلك التطابق بين الشخصية المرسومة فعلاً والشخصية المراد رسمها، على أن قليلين ممن لم يفهموا عبقرية دوميه من معاصريه حق الفهم، كانوا ينسبون إلى فنه القسوة وحب الدمامة، يقولون عنه: إنه مجرد رسام وعجول ذى إنتاج ضخم الكمية ولكن قليل القيمة سرعان ما سيطويه النسيان مثل الصحف التافهة التى تنشر إنتاجه، ولكن دوميه كان لا يأبه بما يقال عن فنه، فقد كان يحب ما يرسمه وكان يملؤه متعة وسعادة، بل كان - وقد حدث - مستعدًا أن يضحى فى سبيله بصحته وراحته وبكل شىء.

وفى لوحة دوميه «ذواقة الفن» يمكننا أن نعجب بما هو أكثر بقاء فى تصاوير دوميه، أعنى هذا التآلف المتوازن الذى يبعث على التأمل فى الأجواء الشاعرية المحيطة بالمكان، ورغم الإضاءة الحانية المثيرة للعواطف والشجن يسيطر نوع من السلام والسكينة على أغوار اللوحة.

وفى هذه اللوحات السكونية أمكن لدوميه أن يشعر بالراحة، وأن يتغلب على حنقه وضيقه وعلى الأخص فى لوحته «الفنان أمام لوحته» لقد أمكنه أن يغرق أشجانه وحزنه فى هذا الجو المشبع بالظلمة المهدئة التى تتخللها الأضواء الوافدة من النافذة، والتى تحيل الفنان الواقف يعمل أمام لوحته إلى مخلوق نورانى. إن الخطوط التى تحيط الكتل دون أن تجمدها عند دوميه هى شىء فريد ونادر فى تاريخ الفن ، فهى لا تحطم

الانسجام العام بل تقوى من توازن اللوحة.

أما فى الصور العديدة لدون كيشوته فلم يستق دوميه صوره من المواقف اليومية مما يرقى بفنه إلى مستويات أكثر عمومية وشمولاً. وقد عالج فى هذه الصور الأشكال والخطوط على نحو أكثر تجريدية، دون كيشوته المثالى تبدو هيئته شامخة جسور ومن خلفه السماء وضاءة، بينما يمضى قدماً وقد شهر رمحه، أما تابعه سانشوبانزا البدين، فقادم عبر الجبل على حماره، ويبدو كنقطة باهتة تائهة فى الغور السحيق، إن المنظر قد بسط، وتمتد المساحات الشاسعة فى شكل غير فوتوغرافى، وبينما يتحرك الفارس على فرسه الأبيض، «روزينانتيه» نازلاً إلى السهل حيث ترقد جثة جواد ميت، ثم تعود الجبال فى الخلفية بالعين إلى فضاء اللوحة الرحيب، وقد قام التوازن رائعًا بين الأجزاء جميعًا، بين دون كيشوته الفارس النحيل المغوار المتطلع إلى المثاليات، وبين شانسوبانزا البدين البليد الإحساس المتطلع إلى ما يملأ جيوبه ذهبًا، وكرشه طعامًا شهيًا، كل منهمايرمز إلى نوع من الرجاء الإنسانى مختلف عن الآخر.

حقًا، إن شر البلية ما يضحك، وهذا ما أجاد تصويره دوميه فى لوحاته ورسومه، وهذا ما نستخلصه من حياتأيضًا.

الهمسات

وددت أن أعرفك بأوديلون ريدون، فهو صديقى منذ أن رأيت ثلاثًا من لوحاته. وأولى هذه اللوحات هى «الليل» (١٩١٠-١٩١١) حيث تبعث العتمة الزاحفة الخيالات من رقادها، فتبدو الوجوه زهورًا وفراشات مجنحة، رهيفة تتماوج فى الفضاء تماوجًا منغما، هذا الفنان البارع فى صنعته، لا تكبله صنعته ولا تثقل كاهله، بل على العكس تبدو أدواته مطواعة تلبى لاإملاءات الروح فحسب بل وهمساتها، وربما أحسنا صنعًا لوسمينا هذه اللوحة «همهمات الغسق» إذ لا تلبث عيوننا أن تنقل إلى أعماقنا ترانيم العتمة الزاحفة على الكون، لتحرر الروح من قيود الوعى الصارم، وتمهد لمملكة الظلام حيث ترتع الأطياف والخيالات والأسرار المبهمة، إنه عالم من الانطلاق، فتتحرر فرشاة الفنان من صرامة التعاليم الفنية، وتسبح هائمة فى أجواء الفنان، حيث تترك النفس على سجيتها، تتراقص مع هبات النسيمات، وتنتشى بأريج الزهور، وتسبح مع السحب الخفيفة المدللة، ألوانه نفحات، وهى شحيحة وعريضة الثراء معًا، أما خطوطه، فهى حركات إيقاعية من راقصة باليه فى فضاء أثيرى، ولكن مالى أدلق إعجابى كله على لوحة واحدة، وهناك لريدون لوحات ولوحات، واللوحة الثانية هى بورتريه لفيوليت هيمان (١٩٠٩)، ونحن لا نعرف فيوليت

شخصيًّا، بل وحتى الذين يعرفونها سوف يتبددون ويندثرون، كما ستندثر وتزول فيوليت نفسها، ولكن اللوحة التى رسمها لها ريدون ستبقى تطالعنا كعمل من أبهى أعمال الفن الحديث، وأكثرها وضاءة ونضارة، سيبقى ذلك الوجه الوسيم فى وضعه الجانبى، ببشرته الملائكية الشاحبة، وثروة الشعر الكستنائى المشدود إلى الخلف، والمنهدل على الظهر حتى يلمس حافة الكرسى الذى جلست عليه فيوليت بثوبها الفاتح الخضرة، ودانتلته الملفوفة حول الرقبة السامقة، والنظرة السارحة فى الفضاء أمامها، ولا يلبث هذا الفضاء أن يعبق بأريج رياحين وورود شتى، براعم مقفلة وزهور متفتحة، تزهو جميعًا فى مهرجان بديع من الألوان، ربما كانت الفتاة تجلس فى حديقة تنعم بثراء نباتها، وربما أيضا كان ذلك الثراء ثراء روحها استشفه الفنان الذى لا يجوس فى هذا العالم بحواسه وفكره، بل بحدسه وروحه على الأخص، ويقرأ فى الكائنات لغة سطرتها يد خفية، رموزًا وإيماءات إلى عالم يتعدى المادة، وينطبع عليها، وإن كان ليس هو العالم المادى ولا هو منه، مثل أوتار قيثارة تعزف عليها الأنامل ما ليس من هذه الأوتار، ولا حتى هى القيثارة ذاتها، أما اللوحة الثالثة التى عقدت بينى وبين أوديلون ريدون أواصر الحب فهى لوحته «الحصان المجنح منتصرًا» (عام ١٩٠٧)، وقد كان هذا الحصان الذى يدعى فى الأساطير بيغاسوس رمزًا للانتفاضة الخلاقة محور انشغالات الفنان الأسطورية التى بدأت منذ عام ١٩٠٠، وهو فى لوحته هذه التى صورها حوالى عام ١٩٠٧ يبهرنا بالجناحين الأخضرين اللذين يرفرفان فى قوة ومضاء ليتضادا مع الهالات الحمراء بأعلى اللوحة، بينما رنت عينا الجواد النبيل من عليائه إلى الوحش الذى رقد فى الهاوية يتلوى مهزومًا مندحرًا.

سوف تسألنى من هو أوديلون ريدون هذا؟ وأنت محق فيها تسأل لأن هذا المصور الفرنسى الذى ولد فى بوردو عام ١٨٤٠، ومات فى باريس عام ١٩١٦ لم يكتب عنه فى العربية إلا لماما، برغم أن فى جوهر أعماله نبضًا شرقيًا يفيض عليها مسحة من الصوفية وعلى الأخص فى لوحته «الصمت» التى صورها عام ١٩١١.

وريدون من جيل الانطباعيين بل هو من مواليد ذات السنة التى ولد فيها رائد الانطباعية كلودمونيه، ولكنه رفض أن ينضم إليها، لأنه اعتبرها ضيقة الأفق، وآثر أن يختط لنفسه طريقًا خاصًا به، فمنذ البداية تمسك بأهمية الدور الذى يمكن أن يؤديه الخيال فى عملية الإبداع الفنى، وفى عام ١٨٦٨ وكان كوربيه وحركته الواقعية الطبيعية (الناتورالية) على قمة النجاح الفنى، لم يتردد ريدون فى أن يدلى برأيه قائلاً: «إن أولئك الذين يرون الاكتفاء بتسجيل ما تراه العين يحكمون على أنفسهم بالبقاء مقيدين إلى مستوى مثالى أدنى، وقد أثبت أساتذة الفن القدامى أن الفنان متى سيطر على أدواته، ووجد فى الطبيعة عما يريد التعبير عنه، يضحى حرًا فى أن يلتقط موضوعاته من التاريخ أو الشعر أو يبحث عنها فى خياله أيضا». وأعلن ريدون قائلاً: إنه بينما اعترف بضرورة الشىء المرئى كأساس ودعامة، فإننى أجد الفن الأصيل فى الحقيقة المستشعرة. »
ما رأيك يا صديقى، فى هذه الآراء، وفى وقت كانت الواقعية «الطبيعية» و«الانطباعية» مثل النار التى استشرت فى الهشيم؟ حقًا، إن «الواقع» إذا لم يدرك بالشعور، فإنه يظل موضوعًا بمنأى عن الفن، وقد ظل ريدون متمسكًا بمسلماته هذه حتى النهاية، وعن كتب درس الطبيعة التى أحبها،

ولكن رسومه الصارمة الدقيقة قادته إلى أن ينمى لنفسه أسلوبًا شخصيًا يتناسب مع ذلك العالم الغريب الذى انغمس فيه، وهو عالم أحلامه الخاصة، ورويدا رويدا امتزج الواقع المرئى برؤاه، وتفاعل الواقع الملموس بالواقع المستشعر، وقد عبر ريدون عن ذلك فى خطاب له إلى زميل، فيقول. لقد استشعرت على الدوام الحاجة إلى أن أنقل عن الطبيعة الكائنات الصغيرة، الزهيدة والمتفردة، وبعد أن أجهد إرادتى لتصوير ورقة شجر، أو حجر، أو غصن، أو جزء من حائط قديم، أجدنى قد شحنت بالرغبة فى أن أبدع شيئًا خياليًا، وهكذا تصبح الطبيعة المرتضاة والمطورة بهذا الفهم مصدرًا لإلهامى، وقد كان أفضل أعمالى ما انحدر من مثل هذه المعالجة.

ويعجبنى ريدون إذ توصل إلى حقيقة عميقة الغور معترفًا بأن لخيالاته جذورًا فى معاينة «الطبيعة»، وأن ابتكاراته الخارقة، ورؤاه الشيطانية والملائكية تنتمى إلى عالم لم ينفصل قط عن الواقع، إن أصالته تتمثل فى جعل مخلوقات غير معقولة تحيا وفقًا للقوانين المعقولة، وفى وضعه «منطق الممكن» فى خدمة اللامرئى، وهكذا نجح ريدون فى ترجمة عالم الأحلام المقلق الذى يشارك على أى حال الواقع إلى لغة تشكيلية من خطوط ملغزة، وهارمونيا لونية رهيفة، إنه لم يكن مكترثًا بالبحث عن المعانى بل اكترث قبل كل شىء بأن يعبر عن نفسه بألوان باذخة قوية أو تضاديات أريبة بين الأبيض والأسود.

ولم تأت الشهرة إلى ريدون إلا متأخرة، وقد مضى يعمل بجد وبعيدًا عن الأضواء غير مكترث بأن يلفت الأنظار إليه، ولم ينشر أول ألبوم من

أعمال الحفر لأوديلون ريدون وكان بعنوان «فيما يراه النائم» إلا عام ١٨٧٩، وكان الفنان آنذان فى الأربعين من عمره. وأعقب ذلك معرضه الأول عام ١٨٨١، ثم الثانى عام ١٨٨٢ ولم يلتفت إلى أعماله كثيرًا، ولكن ما إن قدر «للرمزية» فى الأدب أن تلمع عام ١٨٨٦ بفضل رائدها مالارميه حتى بدأ اسم ريدون يلمع بدوره، وسرعان ما اكتشف سائر شعراء الحركة أوجه شبه كثيرة بين عطاءاتهم وبين لوحات ريدون، وفى خطاب من مالارميه إلى صديقه ريدون أبدى كم أعطته دراسة أعماله من متعة. قائلًا إن الانطباع الذى تعطيه هذه اللوحات لا يتناقص أبدًا، بل هو يزداد توغلًا فى النفس، وذلك بفضل صدق رؤاك وقدرتك على نقلها إلى الآخرين.

ولكن مهلًا، من المجحف بعبقرية ريدون أن نقول إنها كانت بحاجة إلى الرمزية كى تأتى لنصرتها، وفض اللثام عنها، ذلك أن الاعتراف بريدون لم يقتصر على رجال الأدب يعبرون عن ارتياحهم إلى لوحاته، بل إن الجيل الجديد من المصورين ما لبث أن سارع إلى الاعتراف بأهميته بالنسبة لهم. فقد كان جوجان على سبيل المثال فخورًا بصداقته، ولم يأل إميل برنار جهدًا للتعريف بريدون والدعاية إلى لوحاته، كما جاء أعضاء جماعة الأنبياء وهم بونار وفويار وموريس دنيس إليه يستشيرونه، ويطلبون منه النصح والهداية، كما هام ماتيس إعجابا بألوان ريدون، لكن أهمية ريدون كرائد من رواد الفن الحديث لم تتجل إلا بعد وفاته عام ١٩١٦ عندما فجر السيرياليون دعوتهم التشكيلية.

والحق أن فن ريدون لا ينفد، والمتعة بأعماله لا تنضب، وكما فى أعمال

جويا وديلاكروا اللذين أعجب بهما ريدون دون تقليدهما يوجد فى أعماله جانب ظاهر مدرك سهل التقاطه، على أن هناك جانبًا آخر فى هذه الأعمال لا يمكن إدراكه، هناك جانب خفى، شاعرية متأصلة، وأستاذية فى السيطرة والتلوين، وتناسق متقن لا يمكن إدراكه إلا للمدربين العارفين بأصول الصنعة وسر الإبداع الرصين.

والحق أننى أحب أن أقف كثيرًا أمام لوحات الزهور عند ريدون، إنها قصائد شعر ملونة. بل هى أغنيات تداعب العين وتمضى تتوغل بعيدًا إلى أعماق القلب، فيبقى منها انطباع لا ينسى، وقلما قدر فنان على البلوغ بفرشاته إليه.

المرأة تفاحة شهية

عينان واسعتان وضاءتان:

رجل خجول صغير القد، شفته السفلى تبرز إلى الأمام، فتكسو وجهه جهامة يزيد منها شارب خشن ولحية شعثاء، خدان ضامران وقسمات تنم عن عجوز متعب فى الثامنة والسبعين من عمره، ولكن فى هذا الوجه المهدم لازالت تلمع عينان واسعتان وضاءتان، تتأجحان بنار ينعكس وهجها على تجاعيد الجلد الشاحب من حولها، عينان لن يهدأ لهما قرار، حتى عندما يحين عن قريب للموت وقت، عينان سوف تظلان تحومان بالأماكن الحبيبة طويلاً حتى بعد أن يستقر الجسد فى التراب.

جلس العجوز فى كرسى ذى عجلات، وقد تغضن جسده كله مثل بردية قديمة، معذب بآلام الروماتيزم، الجراحة تلو الجراحة أجريت على قدميه وساقيه وذراعيه، يداه ملتويتان متقلصتان ناحلتان مثل جذور لفّاء لشجرة سرو دب فيها الموات، وأصابعه مشوهة عاجزة، وحول الكفين لفت ضمادات من الكتان حتى تمنع الأظافر النامية من أن تنغرس فى اللحم، وبين إبهام اليد اليمنى وسبابتها استقرت فرشاة الألوان، راح العجوز يحركها بألم على قماش اللوحة أمامه، يضع لمسات. ثم كى يتفادى

مشقة تناول فرشاة أخرى نظيفة يغمر تلك التى كان يستخدمها فى زجاجة من زيت النفط، حركة اليد آلية هامدة شبحية، تدفعها العين إلى العمل، وتمدها بقوة من عندها، بهذه العين كان رينوار طوال حياته يرسم، وقد اتصفت نظرته بالصفاء الذى يتحلى به طفل، لايرد على تعبيره عن سعادته الغامرة قيد، وكما يطلق الطفل ضحكاته من روح تفيض بالفرح والبهجة، كان رينوار يصور لوحاته، كان فنه يشبه فى تلقائيته تكون ندفة ثلج، أونماء زهرة حقل، أو أغرودة عصفور.

ولد أوجست رينوار فى الخامس والعشرين من فبراير عام ١٨٤١ فى ليموج القريبة من بواتيه، وفى الرابعة من عمره رحل إلى باريس مع أبيه الذى كان يعمل حائكًا للثياب، وإزاء فقر والديه اضطر للعمل فى ورشة للخزف، على أن رينوار مالبث أن وجد نفسه مفصولاً من عمله كمزخرف لأوانٍ خزفية، وذلك عندما أقبل الجمهور على منتجات الآلة. فانصرف رينوار يكسب عيشه فى مجال آخر، أخذ يرسم تصاوير شيقة على مراوح السيدات وعلى الستائر، وعلى أسقف المطاعم الشعبية، ثم ترك رينوار كل هذا، والتحق بمرسم مصور أكاديمى ليتعلم كيف يصور لوحات حقيقية، وكان رينوار يجمع أنابيب الألوان التى يلقى بها رفاقه الأثرياء جانبًا، ويستخدم ما بقى فيها ليرسم دروسه.

أن أعشقها بحرية:

فى أوائل ١٨٦٤ أغلق المرسم لأن صاحبه دب المرض إلى عينيه.. فلجأ رينوار ورفاقه إلى غابة فونتينبلو لاذوا بالطبيعة، وأعلنوا أنها أستاذهم الأوحد، مع مشرق الشمس يخرجون إلى الغابة، يتفرقون بين

شعابها وأنحائها. ويصورون الطبيعة مباشرة وصراحة.

ذات مساء عرض رينوار على صديقه الفريد سيسلى لوحة صورها فى الصباح، صرخ فى سيسلى قائلا «كيف تسول لك نفسك أن تصور هكذا؟ كيف تصور شجرة زرقاء وحقولاً بنفسجية؟» فأجابه رينوار مستدركًا «بدت لى الطبيعة هكذا هذا الصباح.. أو إن شئت قل إن هذه الوضاءة هنا فى صدرى، إن الفن يا صاحبى، علاقة ولا يمكن إلا أن يكون كذلك. لا شىء قاطع ونهائى كل ما نراه نسبى، وهل هناك ما هو أكثر نسبية من اللون ياسيسلى؟» فقال له سيسلى «لكننا قد آلينا أن نكون قدر الإمكان موضوعيين يارينوار» وأجابه رينوار موضحا «الشجرة ذاتها تتغير ألوانها تبعًا لتغير الإضاءة فى كل لحظة من لحظات النهار، الشجرة فى الفجر، ليست هى الشجرة فى الظهيرة، وليست هى مرة أخرى الشجرة فى الأصيل، وهذه الألوان التى تراها فى لوحتى، يجب ألا تدهشك. وأيضا يجب ألا تعطيك انطباعًا بعدم الصدق، بل على العكس فأنا عاشق للطبيعة، ولكننى أيضًا أعشقها على طريقتى» وسأله صديقه «وما هى طريقتك يارينوار؟» فأجاب «أن أعشقها بحرية، الفن عبادة ياصديقى وليس استعبادًا».

أرفض كل تعاسة:

كان رينوار دائب الضحك من أعماق القلب، ويخفى على الدوام متاعبه وفاقته، إنه لا يحب الشكوى وينفر من الشكائين، إنه ليس من أولئك الذين يعتبرون اختيارهم للتصوير استشهادًا، ويطالب الناس بأن تنحنى له إكبارًا، إنه لا يعتبر أحدًا مدينا له بشىء وليس من ناحيته، رغم

فقره وصعوبة موقفه، بحاجة إلى العون من أحد.

يقول رينوار «فما فى القلب يجب أن يظل فى القلب، ولا شأن للغير بما يدور فى القلب.. لم يكن أحد يشترى عملاً من أعمالى، وكان الفقر يحاصرنى، وذات مرة طلبت من إدارة أحد المطاعم أن أصور لها لوحة مهرج كبيرة لتعلق فى قاعة المطعم، وبعد أن أنجزتها ذهبت لتسليمها وقبض الثمن ممنيا نفسى بعشاء طيب بعد عدة أيام من التقشف الإجبارى، وعندما وصلت وجدت أن المطعم قد أغلق أبوابه وأشهر إفلاسه فعدت من حيث أتيت بلوحتى».

ويمضى رينوار قائلاً «إننى أرفض كل التعاسة التى فى هذه الحياة، أنا الفنان الفقير الذى لا أملك فى غرفتى شيئًا على الإطلاق، أرفض الفقر، وأريد للعالم أن يكون فى ثراء لوحاتى، فى بهائها، فى عنائيتها؛ فى ألوانها، فى نعومتها، وأيضا فى حسيتها، فليستمتع العالم بملمس البشرة النسائية، فليستمتع بملمس ثمرة الخوخ، فليذق وليرشف الجمال والمتعة، وليسقط الفقر والذل، وليفرح الإنسان، فعلى الأرض السلام وبالناس المسرة، هذه هى أعمق الحكم، وهذه هى فلسفتى، إذا كنت فقيرًا، لا أبيت إلا عند رفاقى من الفنانين، وأجلب من صديقى مونيه كسرة خبز جاف لعشائى، فإننى قد عرفت الفقر وإننى أتمرد عليه، لا باسمى فحسب، بل باسم الناس جميعًا، ولتكن لوحاتى.. للناس جميعًا.. الأمل. التنهيدة.. الحلم الابتسامة.. الشوق. وأيضا فرحة الحياة، وزهرة العمر، حتى الصبار يورق ويزهر أيضًا، لماذا؟ لأن هذه الزهرة هى المعنى الذى وجدت من أجله الشجرة والذى بغيرها ما أصبح لوجودها فى كل هذا الفقر المدقع والهجير الحارق، والشقاء والتعاسة معنى، أحب الوجنات الوردية، والشفاه

الندية، أحب الطفل النضر، أحب المرأة الفاتنة، وأحبها أكثر عندما تتزين بالثياب والمساحيق والقبعات الدانتي، والأحذية المخملية والقفازات الحريرية والأقراط والقلائد، أحب المرأة أيضًا تستحم وتتعطر، لن أرسم فى لوحاتى فقرًا، ولا جوعًا، ولا مرضًا، لأننى أعرف الفقر والجوع. وأحس بالأوجاع فى مفاصلى وعظامى أيضًا، قد لا تكون لهذه المتع التى أودعها لوحاتى قيمة ذات بال بالنسبة لمن يعرفها فعلا، وشبع منها، ولكن بالنسبة لمن كان محرومًا مثلى فهى تعنى الكثير. عندما تحب فتاة مثل ليزا، تمثلت فيها الطبيعة بكل نضارتها ونعومتها وفيضاناتها وثمرها ودفئها وأريجها، ثم لا تستطيع أن تتقدم إليها إلا بيدين خاويتين وقلب يتحرق شوقًا للوفاء وعجزًا عن تحقيقه، حتى يأتى فى النهاية غيرك ليظفر بها زوجة له، لأنه أقدر منك على نفقات زوجة وأطفال، عندئذ تستطيع أن تتبين لماذا تأتى لوحاتى بهذا الجمال، ومن هى ليزا؟ إنها فتاة من عامة الشعب، عاملة لدى حائكة ثياب، أو بائعة فى محل للزهور، أو عارضة فى متجر، إنها رمز لكل فتاة أحلام لايقدر فتاها أن يقدم لها شيئًا، أتذكرون قصة صديقنا موبسان «هدية عيد الزواج»؟ الزوج باع ساعته كى يشترى لزوجته الحبيبة مشطا تمشط به ثروتها الوحيدة من الشعر الغزير.. والزوجة قصت شعرها وباعته إلى أحد الحلاقين لتشترى لزوجها الحبيب فى عيد زواجهما سلسلة لساعته الثمينة التى لا يملك أغلى منها.. هذه هى ليزا.. وهذا هو أنا» تنهد رينوار ثم استطرد يقول «تزوجت ليزا مهندسًا معماريًّا صديقًا لزوج أختها، ماذا كان بوسعى أن أفعل؟ وماذا كان بوسعها أن تفعل؟ بمناسبة قرانها صورتها فى لوحة أهديتها لها، إنها صورة الوداع، ولهذا فقد انسكبت فيها رغما عنى قطرات حزن من روحى، ولكننى وطدت عزمى

منذ صباى المبكر أن أقبل الحياة كما هى بسرائها وضرائها، بكل ألاعيبها، وأن أمضى بلا ضغينة بلا حقد، بلا حسرة على مالم تتلنى الحياة. إياه. وكل يوم ألتقط بصيصًا من الحقيقة: الإنسان على المسرح، ويد المخرج خلف الكواليس تحرك الرواية، ولهذا فإن الأحزان عندى لا تدوم.. ومتاعبى لا تعكر نظرتى العذرية إلى الحياة، أتعرفون ماذا أنتظر من الغد؟ باقة ورد! من يدرى؟! لم تكن ليزا من نصيبى. لكن حبى لها لم يذهب هباء، ذات يوم رسمت الصبية تمسك بمظلة، ترتدى قفازًا، وثوبًا قطنيًا أبيض، وقبعة رشيقة.. عينان سوداوان، بحيرتان لامعتان، استقرتا دافئتين فى بشرة بيضاء مثل الثلج، تقف ليزا فى لوحتى وسط غابة، استقرت فى مكانها ساكنة، كما لو كانت تتحدى قدرًا، تصد يدًا خفية تريد أن تزحزحها عن لحظة الحاضر المصفاة من الهموم، وتدفعها إلى قلق المستقبل وهواجسه»، وأردف رينوار مؤكدًا. «تعرفون؟ أننى مثل الممثل الهزلى، عليه أن يؤدى دوره ويضحك الجمهور فى ذات الليلة التى يموت فيها أعز الناس إليه، إنه يجب أن يلقى بحزنه وراء ظهره، وأن يقدم فنه».

النجاح شيء غريب:

النجاح شيء غريب، يأتى فى اللحظة التى لا تتوقعها، وينتشلك من وهاد اليأس التى ترديت فيها، ها هى مجلة «الحياة العصرية» تخصص لرينوار وأعماله دراسة مستفيضة، بعد أن كان مجرد ذكر اسمه وصمة للصحيفة التى تذكره بالخير، انتهت أيام الحاجة والحرمان، فمع النجاح جاء الرخاء وراجت الأعمال وصار الصالون يقبل أعماله بانتظام، وأقام

له ديران - رويل عدة معارض موفقة، نالت نجاحًا ساحقًا فى مايو ١٨٩٢ على الأخص، واشترت الدولة الفرنسية لوحته «فتيات يعزفون على البيان» لعرضها فى متحف اللوكسمبورج ومنذ عام ١٨٩٣ صار تاجر اللوحات امبرواز فويار صديقًا له ومن أكبر المروجين لأعماله، وفى عام ١٩٠٠ منحته الدولة وسام الليجبون دونير، وفى عام ١٩٠٤ خصص صالون الخريف قاعة كاملة لأعماله، وفى عام ١٩١٣ عرضت واحدة وأربعين لوحة من أعماله فى معرض تانهاوزر ببرلين، وفى فبراير ١٩١٤ عرض ديران رويل أعماله بقاعته الجديدة بنيويورك، بل وفى ذلك العام أيضًا وجدت لوحة من لوحاته طريقها إلى اللوفر، وعاد ديران رويل يعرض أعماله بنجاح فى نيويورك عام ١٩١٧ ثم عاد ١٩١٩، ماذا يريد المرء من نجاح وماذا يطمح إليه من تقدير أكثر من هذا؟

متعب يشقيه طموحه:

تقول زوجة رينوار عنه «إنه متعب. يشقيه طموحه إلى مثل أعلى يسعى إليه بدأب وإصرار ومثابرة.. وفى كثير من الأمسيات يأتى إلى البيت ثائرًا مكدودًا، إن لقاءاته برفاقه الانطباعيين فى مقاهيهم أصبحت تسبب له عناء، فقد بدأت تظهر فردية كل منهم، وتختلف آراؤهم ومشاربهم، ويتبادلون الاتهامات والنقد الجارح، على الرغم من أن مصيرًا واحدًا يجمعهم جميعًا، ديجاه يقول لرينوار: إن نساءك البدينات المرفهات ينضحن كسلاً ودعة.. إنهن جميلات وكفى، وإنه لجمال أجوف، انظر إلى فتيات الباليه عندى ستجد أن العالم الجميل الذى شيدته أنا يخفى تحت طياته الشقاء الذى تكابده تلك الفتيات ليظهرن على المسرح مثل

فراشات مضيئة كل ليلة. عضلات سيقانهن تنضح عن مقدار الجهد الذى بذلنه لإتقان حركاتهن، أما نساؤك أنت يارينوار. فهن لحم مترهل، مساحيق من الألوان تغطى البشرة الملساء النضرة، نساؤك يارينوار تقترب كثيرًا من نساء روبينز، ولكن مع الفارق إن نساء روبينز أسطوريات، ونساؤك أنت عصريات فقدن نكهة الأزمان الخوالى، ويأتى زوجى إلى البيت مثبط الهمة غاضبًا، فأسرى عنه، وألاطفه، وأعيد إليه ثقته بنفسه. وقد رأيت أن الأنسب له هو الابتعاد عن أوساط هذه المقاهى قليلاً فزينت له أن نذهب لنحيا فى الريف، فأنا قروية أصلاً، وأقنعته أن السهر لا يعود عليه إلا بالضرر، فصار يستيقظ فى الصباح مبكرًا، ويجلس إلى لوحاته نشطاً، وتبدو نساؤه المستحمات كما لو كن قد جئن ألى لوحاته مع مشرق الإنسانية»، وتستطرد زوجه قائلة «أعرف رينوار. إن الجسد الأنثوى ليس مجرد غاية، بل مجرد تكئة، مجرد وسيلة، للسمو إلى سماوات رحيبة، وهذا ما يضفى على لوحات مستحماته وعارياته قداسة ما كانت تتحقق له لو ظل مأسورًا منشغلاً بكتلة اللحم التى أمامه، إنه يقول: إنه بحاجة إلى بشرة لا تصد شعاع الشمس عنها، أما ما عدا ذلك فهو من عمله، ولهذا فإن مستحمات رينوار مخلوقات من نوع آخر، إنهن يفجرن ما فى القلب الإنسانى من توق إلى الصحة الموفورة وإلى الشباب السخى وإلى نضارة لا يطولها الذبول أو المرض، ولذلك أمكن أن يكون عالم رينوار عالمًا يقف عند مفرق الطريق بين الواقع والمثال، بين الموضوعية والخيال، وربما أيضا دون أن يتعمد، فهو يتعدى دون وعى منه اليومى العابر إلى الابدى الذى لا يتطرق إليه الزوال، هذا هو كنز الفقير رينوار، الذى بدأت الأسقام تدب إلى جسده سريعًا وتخلف له الأوجاع».

ومضت آلين تقول: «عندما ولدت أول أبنائنا فى الحادى والعشرين من مارس ١٨٨٥ لم يكن لدى زوجى ما يسدد به أجر الطبيب المولد الدكتور لاتى، وقد سأله زوجى متحرجا ما إذا كان يتنازل ويقبل أن يسدد جزءا من أتعابه لوحات، وعلى الرغم من أن الطبيب لم يكن يفهم فى أمور الفن شيئًا إلا أنه قبل تأدبًا منه وتساهلاً أن يقدم له رينوار بعض أعماله، وكم كانت فرحة رينوار بابنه الصغير، لقد كان زوجى يحمل على الدوام قلبًا صافيًا مثل قلوب الأطفال، وبدأت تصاوير الأمومة والطفولة تظهر فى إنتاجه، وقد انغمست ألوانها وخطوطها فى بهجة القلب الوديع الذى يحمله بين ضلوعه».

انظر إلى جمالى:

فى صيف عام ١٨٧٣ صور رينوار لوحة «المقصورة» رجل وامرأة جاءا إلى المسرح، اكتملت للمرأة زينتها، من ملابس وزهور وحلى، ولكن أجمل دررها فى عينيها وشفتيها وشعرها الكستنائى الذى تهدلت خصلاته على جبينها، لم تأت المرأة إلى المسرح كى تشاهد مايجرى على المسرح، بل أتت لتشهد الناس جمالها، إنها هى العرض، وليست المسرحية، وقد اتصفت هذه اللوحة برصانة ألوانها والاقتصاد فيها ذلك الاقتصاد اللونى الذى تجده فى روائع سابقة لأساتذة كبار مثل: تيتيان وروبينز وفاتور، كما كان التكوين أيضا بسيطًا مقتصدًا فيه، وسهلاً لكنه السهل الممتنع حقًا، إن الرجل فى الخلف ينظر من خلال منظاره إلى بعيد، أما المرأة فقد كانت زينة الحفل، تنادى فى صمت كمن تقول «انظروا إلى.. إلى جمالى أنا، أنا الحياة، وأنا الفن معًا.. هل نزلت هذه الشخصية من لوحة باللوفر؟ كلا،

كانت امرأة من الطريق، التقطها أدمون شقيق رينوار الأصغر الذى كان قد أخذ يشق طريقه بنجاح لا بأس به فى الصحافة، ويمد أخاه الأكبر ببعض القروض من وقت لآخر، تعرف الصحفى على نينى وعرفها بالفنان.. الذى صنع منها شخصية من أجمل الشخصيات النسائية فى تاريخ الفن التشكيلى كله.

تعرف إذ ذاك إبداع الخالق:

ولنستمع إلى رسالة رينوار: يجب أيها الفنان أن تسبح للجمال، أن تؤمن بالله من خلال بدائع صنعه، عندما ترى الجسم الإنسانى فى كماله، لا يسعك إلا أن تعجب بالخالق المبدع، عندما ترقى البشرة إلى النعومة والوضاءة.. عندما تشع من العينين ألوان. عندما تتفجر الوجنات والشفاه بدفء الحياة وتنتشى استدارات الجسد بحرارة العافية تعرف إذ ذاك إبداع الخالق، نحن من نمسك بالقلم والفرشاة، واتخذنا من الألوان والخطوط لغة للتعبير، ألا يكفينا أننا نتعبد فى محراب طبيعته؟ إننى عندما أصور فتاة جميلة أرفع لله من أعماق قلبى تسبيحة صادقة.. إننى إنسان لا أجرى وراء مفاهيم غامضة أو مبهمة، إنى واضح محدد، أحب أن أرى الأشياء فى ضوء الشمس إن نور النهار هاد إلى مواطن الجمال، هل تعرف ماذا تعنى نزهة فى حقل مزهر؟ نشوة غامرة، صفاء للقلب من أدران حياة الانغلاق بين جدران وأسوار. وهل هناك سعادة أكبر من التحرر والانطلاق فى أحضان الطبيعة من شجر وماء وزهر وجبل؟ إنها الحرية، أسمى ما يتوق إليه القلب الأبى، وقد كنت على الدوام فناناً أقدس حريتى.

كان رينوار من أشد النفوس صفاء وإلى النهاية ظلت عيناه تبحثان عن الجمال،حتى بعد أن أصاب الشلل يديه ورفضتا العمل، وفى سنواته الأخيرة كان يجلس فى كرسيه المتحرك، معذبًا بآلام الروماتيزم، ولكن إلى قسمات وجهه تتسلل ابتسامة مريحة غريبة، وتتمتم شفتاه المتهدمتان تقولان «حقًا إننى إنسان محظوظ إذ أجبر على البقاء فى مكان واحد، الآن، أستطيع ألا أفعل شيئًا سوى أن أرسم».

واظب رينوار على مهمته فى إبداع الجمال، على الرغم من آلام بدنه حتى آخر أيام حياته، وفى السابع عشر من ديسمبر ١٩١٩ نهض من فراش مرضه بعد ليلة ليلاء من السعال الحاد، ثم جلس إلى قماش لوحاته، وأعد العدة كى يرسم «إناء للزهر» قال لمساعده «أعطنى قلمًا، من فضلك» ذهب المساعد إلى الحجرة المجاورة ليجلب الأقلام، وعندما عاد كان أوجست رينوار قد رحل!!

حب الفن لم يترك فى القلب مكانا لحب آخر

مجنون بالرسم:

ولد المصور الفرنسي الكبير ادجار ديجاه فى ١٩ من يوليه سنة ١٨٣٤، كان ابنًا لأسرة ثرية وتلميذًا نجيبًا، أراد أبوه أن يصبح ابنه رجلًا نابهًا من رجال القانون لكن الابن رفض أن يكمل دراسة الحقوق والتحق بمدرسة الفنون الجميلة عام ١٨٥٥، ثم انضم إلى رفاقه الشبان «الانطباعيين» واشترك معهم فى معرضهم الأول فى ١٥ من أبريل ١٨٧٣، ولكن ديجاه لم يكن يتفق مع رفاقه الانطباعيين فى أفكارهم كلها، وقال لادفار مانيه أكبر الانطباعيين:

– لا أحسب أننى منكم فأنا أخالف كثيرًا من آرائكم، إننى مجنون بالرسم متيم بالخطوط المتقنة، فإذا لم يكن ثمة خطوط متقنة فاللون لا يشد أزر رسمٍ متهاوٍ، وأنا لا أفضل جمال الصدفة بل الجمال المتحكم فيه، إن التصوير يا عزيزى مانيه يحتاج إلى ما يحتاج إليه تدبير جريمة من دهاءٍ وتربص، وهذا لا يتأتى فى الهواء الطلق كما تفعلون – بل فى المرسم وبين الجدران.

وقد انضم ديجاه إلى «الانطباعيين» بسبب رغبته العارمة فى الإمساك

باللحظة العابرة. وقد قادته هذه الرغبة إلى أن يصور شخوصه ساعة انغماسهم فى العمل، وقد كشفت له الراقصات عن إمكانات الجسم الإنسانى وهؤلاء الراقصات سواء أثناء أدائهن رقصاتهن أو ساعة تدريبهن عليها أو لحظات استراحتهن منها هى إسهامه الحق فى الحركة الانطباعية، فهى لقطات للحظات عابرة فى مسيرة الواقع، إنها لقطات تعبر عن منتهى الحياة.

دعك الآن من العواطف:

وكان يروق لديجاه أن يتتبع تدريبات الباليه، بل وكان يروق له ذلك أكثر من مشاهد العرض الكامل للرقصات أمام الجمهور، كان يلتقط المتناقضات، فيسجل على سبيل المثال فى إحدى لوحاته التضاد بين المدير البدين فى حلته السوداء، والراقصات الرشيقات فى ثيابهن الهفهافة، ويذكرنا هذا المشهد بغراب ينقر الأرض بمنقاره الأسود فى حوضٍ للزهور بإحدى الحدائق، وفى لوحة أخرى يسجل ديجاه التناقض بين رجلين ضجرين غير مكترثين، قُدِّر لهما أن يتواجدا أثناء تدريبات الباليه وبين الحركة والعناء والنشاط الدائر بين الراقصات، ربما كان هذان الرجلان من ممولى الفرقة، ولعلهما عامرا الجيوب بالمال، أو ربما هما صاحبا المسرح أجراه لهذه الفرقة، وينتظران ليلة الافتتاح ليحصِّلا الإيجار، أو لعلهما جاءا يطالبان به مقدما، وكانت هذه الفرق لا تملك عادة حتى إيجار المسرح وهذه الراقصات الرشيقات العجفاوات ربما لم يتقاضين رواتبهن بعد، بل ربما لم يتناولن إفطارا ولا غذاء ذلك اليوم، هذه الراقصات اللاتى يرفلن فى ثياب الرقص الزاهية الفاتنة فتيات فقيرات يتخذن من الرقص

حرفة يرتزقن منها، وكم منهن تركن فى البيت أبا عجوزًا ينتظر كسرة خبز أو أما ضريرة تنتظر جرعة من دواء، عالم فاتن وقاس، حافل بالأضواء والظلمة، عالم يخفى تحت بهارجه ضراوة وحزنًا.

دعك من العواطف الآن أيها القارئ. ولنقف عند الواقع. لننظر إلى الخطوط والألوان فحسب، درس ديجاه جيدًا إمكاناتِ عرض مشاهدِه، فكان يختار الزاوية المناسبة، تارة يطل على خشبة المسرح من إحدى المقاصير الجانبية العلوية مما يسمح له بأن يجمع الراقصات فى شبه دائرة حول المدير، ودرس ديجاه أيضا تأثيرات الضوء فى حيزه المغلق واستغل التضاد بين وضاءة المصابيح وخلفية المسرح المظلمة وكانت النتيجة أن نثر ديجاه على لوحاته ألوانا وردية ورمادية وبنفسجية وخضراء مشعّة، وهنا وهناك نغمة قاتمة لإبراز معالم المناظر والأشخاص، هذه المشاهد البراقة رسمها ديجاه بالباستيل، أى بالألوان الطباشيرية على الورق، اختار ديجاه عالمه، وهو عالم الباليه، ولم يكتف ديجاه بتصوير الباليه فى لحظاته العابرة الفاتنة بل تابع أيضا بواقعيته النفاذة ساعات التدريب فى فصول معاهد الرقص، راقب الراقصات يرتدين أحذيتهن، ويثبتن أربطتها، ويبسطن عضلاتهن ويقمن بالتمرينات، واكتشف لحظات الارتباك والخطأ، وعرف ذلك العالم الفاتن من الداخل، مزيحًا بذلك النقاب عن جمال جديد.

وفى لوحته «فصل الرقص» التى صورها عام ١٨٨٠ يودع ديجاه لحظة من هذه اللحظات غير المعدة، زحزح شخوصه الأربعة إلى الجانب الأيمن من اللوحة، وسجل التضاد بين الأردية الشفافة الرقيقة التى ترتديها الفتاتان الراقصتان، وبين ثياب الخروج الثقيلة القاتمة التى ترتديها

السيدتان المرافقتان والواقفتان خلف الراقصتين. ونلمح تضادًا إنسانيا يتجلَّى بين وجهى الفتاتين وقسمات السيدة المسنًة التى ربما كانت أمًا لإحدى الفتاتين، أو ربما كانت راقصة قديمة بدورها اعتزلت الرقص بسبب سنها.

ويلمح ديجاه دائمًا إلى قصة وراء الخطوط والألوان ويترك المتفرج فى غمرة إعجابه يخمنها ويحكيها لنفسه من خلال التصميم المحكم والخط الدقيق والألوان الحالمة.

ومن المظاهر الغالبة فى فن ديجاه ذلك التضاد بين منظر عادى - وفى بعض الأحيان قبيح - وبين الألوان الخلابة التى يسبح فيها، راقصاته مثلًا لسن على الدوام جميلات، إنهن أحيانا فتيات فقيرات عجفاوات هزيلات الأجسام نافرات العظام يكدن يلهثن ويتصببن عرقًا فى سبيل عرض سيبدو فى نظر الجمهور آية فى الأناقة والرشاقة، وفى لوحة ديجاه «راقصتان يتدربن» لم يسجل مصورنا الجانب البهيج من الباليه بل صور التدريب الطويل الشاق والجهد المضنى الذى يبذل خلف الأستار، إن الراقصتين المصورتين تبذلان جهدا لتدريب سيقانهن على الرقصة المطلوبة، والأرض قد رويت بالماء منذ قليل. الإناء موضوع على الأرض الندية، ومن هذا الإناء الصغير يبدأ التكوين الصاعد بميل محكم نحو اليمين فى منظور من زاوية فريدة.

عندما تشتعل الألوان الطباشيرية:

الأجساد، هزيلة، نافرة العظام، صوِّرت بلا إشفاق وبمجرد رغبة فى الوصف لا ترحم، بلا غنائية تمجدها، بلا دفاع أو تعزية أو هجاء، رؤيا

لا براءة فيها، لا تبغى إثارة الإعجاب، عطشى إلى المعرفة كى تصف، وإلى الوصف كى تعرف، مضحية بكل شىء فى سبيل التعبير عن الحركة.

ومن الغريب أن هذا الفنان الغربى الهادف إلى الحقيقة العارية يذكرنا بأولئك المصورين الشرقيين الذين يغرقون رؤاهم الحالمة فى أكثر الإيقاعات اللونية ثراء وندرة.

فن قاس، يزيده قسوة وهج اللهب والظلال المنعكسة على البشرة من المصابيح الأرضية، مجسمة الوجنات الغائرة والظهور المحدودبة، وعندما تشتعل الألوان الطباشيرية تلمع القسمات والأجساد الهزيلة تحت الثريات وضاءة خلابة فى لوحات الباليه، براقصاتها المنغمسات فى دوامة الرقص بأرديتهن الفهفافة، ومساحيقهن الصارخة، لا راحة فى عالم الرقص. السكون شىء مكره عليه، مجرد لحظة مؤقتة، لحظة انتقالية، الخطوات محسوبة، والوقوف على أطراف الأصابع. ما هو طبيعى فى عالم الرقص ليس طبيعيًا فى عالم الحياة، الرقص حركة مجردة، امتداد فى الزمان والمكان، الراقصة ليست امرأة ترقص لأنها - على حد قول الشاعر مالارميه - ليست امرأة ولا ترقص، إنها شكل، طيف، نسمة حلم، مخلوق لا مثيل له، فريد نادر، شفاف رقيق، جسم بلورى نورانى، ثوب من الحرير الهفاف المتطاير.

كم كنت أود أن أجد امرأة تفهمنى:

كان ديجاه شخصية غريبة الأطوار، تارة صموت، وتارة لاذع السخرية، صعب الإرضاء ناقم على النساء، كاره لهن، بينما صوَّر للمرأة أجمل اللوحات، وقد قال لصديقه روار «أنا لا أرسم المرأة ذاتها، بل

أصورها على أنها حيوان جميل، حركاته رشيقة، وإيحاؤه بالألوان غنى، المرأة التى أغرقها فى أضوائى ليست المرأة التى تعرفها أنت باعتبارك رجلاً من لحم ودم، بل هى فراشة تتألق تحت ضوء مصباح، وربما احترقت بناره بعد هنيهة، النساء والفتيات فى لوحاتى لسن جميلات، قسماتهن بليدة، لكن الجمال يأتى من خارجهن، من الأضواء التى تنعكس على قسماتهن، وثيابهن، على حركات الذراع المرفوعة، والساق المنثنية، والعنق المطوط، والنظرة المتعبة، الراقصة مثل جواد السباق، عنقه ممدودة، وسيقانه مشدودة والعرق يتصبب على جسده العارى اللامع كما لو كان يرتدى ثوبًا من الحرير الفاخر.

ولما سأله صديق لماذا لم يتزوج؟ أجاب ديجاه بحزن «كم كنت أود أن أجد امرأة بسيطة هادئة تفهم أفكارى المجنونة، ويطيب لها أن تعيش إلى جوارى وأنا أنفق حياتى أعمل فيها لا أحب سواه، ربما لم أتزوج خشية أن تغار زوجتى ذات يوم من فنى، وبعبارة أخرى، إن حبى لفنى لم يترك فى قلبى محلاً لحب آخر».

ومنذ عام ١٨٩٢ حقق ديجاه ثروة لا بأس بها من أعماله إلا أنه أصبح عجوزًا شحيحًا، ويتحاشى الإنفاق على غير الضرورى لإقامة الأود، عاش حياته وحيدًا فى البيت مع خادمته الوفية زوى، وفى مغيب حياته أضحى إنسانا مكتئبًا شرسًا مثيرًا للشجن ومع الوقت ازداد إمعانا فى عزلته، رفض مقابلة أحد، وصد كل زائر بعبارات لاذعة، وإذا حدثه أحد عن لوحاته قاطعه قائلاً: «التصوير ما عاد يستهوينى أو يثير اهتمامى».

وفى ٢٥ من سبتمبر ١٩١٧ لفظ ديجاه أنفاسه الأخيرة بعد أن كان

السن قد تقدم به كثيرًا، فقد مات عن ثلاثة وثمانين عامًا لكنه فى الواقع كان قد مات منذ أمد بعيد قبل ذلك، مات منذ أن ضاع نور عينيه، فقد انهى ذلك الغرض من الحياة قبل أن تنتهى الحياة.

صرخة فى ليل الحياة

إذا كان المصور الهولندى فنسنت فان جوج هو رائد التعبيرية الحديثة، فقد أصبح المصور النرويجى ادفارد مونش نقطة التجمع الأولى للفنانين الذين نموا التعبيرية كحركة فنية ذات كيان متميز.

وقد ولد مونش فى لوتين بالنرويج عام ١٨٦٣، ودرس الفن فى العاصمة أوسلو، وكان كثير الترحال والأسفار خارج وطنه، وخالط الأوساط الأدبية والفنية التقدمية فى ألمانيا وفرنسا وإيطاليا، وفى زيارة قصيرة لباريس عندما كان فى الثانية والعشرين من عمره، تلقى الدفعة الحقيقية التى وضعته فى أول الطريق وذلك من لوحات فان جوج، وجوجان، ولوتريك، وبعد أربع سنوات أقام مونش معرضًا لأعماله فى أوسلو فنال منحة حكومية، مكنته من قضاء شتاء بأكمله فى باريس، وفى نوفمبر عام ١٨٩٢ أثار معرضه الذى أقيم فى برلين ضجة حتى اضطرت السلطات إلى إغلاقه، مما أكسبه دعاية كبيرة وجمع من حوله لفيفًا كبيرًا من المصورين الشبان التقدميين.

الروح يسحق الكيان الذى يتجسده:

وإذا تأملنا لوحات إدفارد مونش ورسومه، نجد خطوطه ثقيلة حزينة

غير متكسرة تندفع إلى أعلى فى أقواس مكتسحة، ولكنها لا تلبث أن تنحدر نازلة بقوة لا تقاوم كما لو كانت تنجذب إلى أسفل من فرط ثقلها، وتبدو شخوصه منحنية فى استرخاء وانشغال بال أو استسلام، لا يخلو من التحفز حتى فى مناظر الرقص حيث يتوقع المرء عادة المرح والحبور، وتكويناته غير مكدسة وألوانه وفيرة الضياء ولكن فى قتامة، والأردية الشاحبة التى تكسو العديد من النساء فى رقصة الحياة وضاءة مشعشعة بالمقابلة للألوان القاتمة التى تسود اللوحة، وتضفى الوجوه المحملقة والشخوص التى لا تكاد تبدو ملامحها حيوية عميقة ومكبوتة على إنتاجه، وتختلط فى فنه لا واقعية الحلم بالواقع المتمثل فى طبيعة تثير فى النفوس الرهبة والمهابة، ومثل الكتاب السكندنافيين المعاصرين له، نظر مونش إلى حياة الإنسان من الزاوية النفسية، ولكن ما لبث أن غذى فنه أيضا بدفعات أسطورية، وهكذا خلق رموزًا حقيقية.

لقد التقى ادفارد مونش فى أحلامه ورؤاه بالمسوخ والنساء العاريات اللاتى يرقصن رقصات الموت الكئيب، وبالبيوت المسحورة التائهة فى الأحراش على شاطئ البحر، وعرف تلك الوحدة اللانهائية التى تخيم على المناظر الخلوية الحزينة التى ينبثق من أرجائها فجأة رعب لا يدرك كنهه ولا يمكن وصفه حتى يضحى صرخة فى السكون المخيم على الطبيعة.

هذه الصرخة أطلقها مونش مرارًا عندما كان يضنيه اليأس المتسلط عليه من جراء إحساسه بأن قواه العقلية تتبدد كالدخان، على أن مونش قد تغلب بشجاعة بطولية على الجنون الذى كان يتهدده فى شبابه، وكل لوحاته التى صور فيها نفسه تدل على حالته النفسية تلك، وتعكس قلقه

ومخاوفه فى صوره المختلفة بإيجاز محكم وتركيز حاد، وتمثل لوحته الخيالية «الكرمة العذراء» وجهًا زائغا يشبه إلى حد ما وجه مونش ذاتـه، وقد اقترن على نحو غريب ببيت تعانقه عناقا حارا كرمة لفًّاء تضفى حمرتها على ذلك البيت رواء وبهاء وعظمة، وتبعث فينا اللوحة التساؤل عما إذا كان الرجل صاحب الوجه الزائغ قد فر من ذلك البيت الذى نحس بأنه مسكون بالأشباح، أم أن صاحب ذلك الوجه قد أضحى بدوره شبحًا من الأشباح التى تسكن ذلك البيت من فرط معاشـرته لهـا؟ إن خيالات مونش خيالات تنتمى إلى عالم مبهم غامض لا يجد تفسيرًا منطقيًّا: عالم من الأشباح، والأحاسيس المجهولة، ورقصات الموت، نشعر إزاءها بغلبة الانفعال الداخلى على الأسلوب الجمـالى، وهو خصيصـة حاسمـة من خصائص التعبيرية، إذ هى الفن الذى يجد الشكل نفسـه منهزمًـا إزاء ما ينفخ فيه الحياة على الدوام، أو بعبارة أخرى هو الفن الذى تسحق فيه الروح الكيان الذى تتجسده.

امرأة تعدو فى بيداء:

ويتخذ الفزع عند مونش صورة الصرخة، وهذا النداء القلق الذى ينطلق عبر الفضاء يضحى فى لوحة من لوحاته امـرأة تعدو فى بيـداء فسيحة وقد ألصقت يديها برأسها متخبطة على الدوام بالفراغ الذى هو بالنسبة لها عدمًا ملموسًا وتجربـة واقعية تجـاهد فى سبيـل الخروج من براثنها.

وقد أعطى مونش ذاته تفسيرًا غريبًـا للوحته «الصـرخة» قـائلاً: أحسست بالصوت المهول عبر الطبيعة، ولكن ترى من أين يأتى ذلك

الدوى؟ هذا مالا يمكننا أن نعرفه قط، ولم يكن مونش ذاته يعرفه، ما دام أن تلك اللوحة كانت انعكاسا لاشعوريا لمخاوفه المضطرمة فى أعماقه، لقد عاش حياته فى حالة من الذعر يكاد يكون دائمًا، وقد روى معارفه الكثير من نوبات الرعب الفظيعة التى كانت تنزل عليه وتشله إلى درجة الحيلولة بينه وبين اجتياز الشارع، وكانت بعض المناظر تجعله يغيب عن وعيه، فكان يهاب الجبال على الأخص، أما مناظره الطبيعية المفضلة فهى المناظر المنبسطة، والخلجان البحرية الرحيبة، والأحـراش الممتدة عـلى مدى النظر.

إن تلك الأسرة المرتـدية ثيـاب الحداد، والتى تتقـدم نحو الـرائى بخطوات ثقيلة ووجوه شاحبة، وتكاد تحجب المنظر الطبيعى من خلفها، إنما تعبر عن خوف طاغ وقلق لا يمكن مغالبته، إن تلك الصورة إنما تنبع عن رؤيا حزينة تخيم عليها فكرة الموت، تلك الفكرة التى رددها مونش مرارًا فى عدد وفير من لوحاته ورسومه ونقوشه الخشبية، وعلى الأخص فى «الغرفة الحزينة» التى يرفرف عليها روح الميت الذى يرقد جسده على الفـراش فى ركن من أركانها مسجى فى صمت أكـثر تعبيـرًا من كـل الكلمات التى فى الوجود.

وقد ماتت أم مونش من مرض السل ولم يكن ابنها قد جاوز الخامسة من عمره، تاركة إياه فى رعاية أخت له ماتت بدورها من المرض ذاته، وفى رعاية أب صارم قاس عمل طبيبًا جراحًا فى الجيش، ثم استبدت به لوثة دينية فيما بعد، ويقول مونش مسترجعًا ذكريات صباه: شعرت على الدوام إننى أعامل معاملة غير عادلة، كنت يتيمًا مريضًا ومهددًا بأن ألقى أشد صنوف العذاب فى الجحيم وأسوأ مصير فى الآخرة، وقد بدا له الحب قوة

فظيعة مدمرة، وتمثل المرأة فى نظره الغول الذى ينتصر فى عالم صديقه الكاتب المسرحى سترنبرج على الرجل (فى مسرحية الأب على الأخص)، وقد أمضى مونش حياته متخبطًا بين معارضه الفنية التى أثارت السخط بين النقاد والجماهير، ولقيت مر المعارضة لهلوساتها المحمومة المريضة، وانغمس فى الشراب، وعانى من عدم الاستقرار، وفى النهاية انهارت قواه العصبية، وأمضى الثلاثين سنة الأخيرة من حياته فى عزلة شبه تامة فى بيت ريفى فسيح الأرجاء فى ضواحى أوسلو، يصور ويرفض أن يبيع تصاويره، وقبيل انهياره العصبى ببضعة سنوات صور لوحته الرجل ذو السيجارة (عام ١٨٩٥)، التى وصفت بأنها رؤيا شيطانية مهيبة، صور فيها مونش نفسه كما يراه الناس فى اعتقاده، وهذه اللوحة الآن من مقتنيات المتحف القومى بأوسلو، وهى عمل فنى ينضح بالجنون، وتصور رجلًا مأخوذًا يسأل الناظر إليه بقلق مفعم بالألم كما لو كان هذا الناظر بإمكانه أن ينبئه بمصيره، أو كما لو كان ذلك الكائن شبحًا يبحث عن سبيل إلى تقمص جسد حى.

إن المرض الذى يفترس شخوص مونش ذات الوجنات التى يملؤها الشحوب والهزال، وتبدو جماجمها تحت الجلود المتقعة، إنما يؤذن بمقدم الموت وقد كانت فكرة الفراق التى سرت بدورها فى لوحاته ترديدًا جديدًا فى صورة أخرى لفكرة الموت الأصلية - الموت الذى لا يغيب لحظة عن ذهنه المؤرق وفنه الذى تتجاوب بين أرجائه أصداء الصرخة الحزينة.

وثمة لوحتان غريبتان لمونش ترجعان إلى عام ١٩٣٥، وتفصحان عن

الفكرة المتسلطة عليه هما «المعركة»، «والزائران غير المرغوب فيهما»، والمعركة تصور رجلين يقفان وجهًا لوجه فى طريق قروى ذى بيوت واطئة خلف الأشجار، والرجل الذى يواجهنا يرتدى ثيابًا بيضاء خضبتها الدماء وقد ارتسمت عليه أمارات الخوف، وينظر فى رعب إلى غريمه الذى اتشح بالسواد، وقد أولانا ظهره وتوسط بيننا وبين غريمه جرمه القاتم الثقيل الراسخ، وقد كتب على الرجل الأبيض أن يهلك تحت وطأة ضربات الكائن الأسود، وبصرف النظر عن الشبه بين الرجل الأبيض ومونش نفسه يمكننا أن نعتقد أن الفنان قد ترجم بالرمز كفاحه الأليم ضد قوى الظلام التى كانت ترعبه وتهدد عقله وصوابه.

وقد وضع مونش الكائن الأبيض والكائن الأسود وجهًا لوجه أكثر من مرة فى خضم جماعات من العمال والأطفال والنساء، ومن المحتمل أنهما كانا وجهين لشخصيته، وعندما كان يتغلب على القلق والجنون اللذين كانا يطاردانه كان الرجل الأبيض هو الذى ينتصر.

ونجد هذين المخلوقين الغامضين من جديد فى لوحته الأخرى، الزائران غير المرغوب فيهما، وفى هذه اللوحة نرى رجلًا أولانا ظهره، وهو مونش، يقف فى غرفة مصوبًا بندقيته إلى شخصين يشبهان الأشباح، يظهران عند النافذة قادمين من الخارج، وهنا نجد شخصية الفنان قد انقسمت إلى ثلاثة، طالما أن حامل البندقية يريد أن يرد الزائرين القادمين من الخارج، وذلك لكى يتخلص من الصراع الذى يمزق أعماقه.

طريق بمحاذاة الهاوية:

لقد كان طريقى دائمًا بمحاذاة الهاوية، هذا ما كان يقوله مونش وهو فى السبعين من عمره وقد كان التصوير بالنسبة له طريق النجاة من الهاوية التى يخشى التردى فيها، وحتى فى الفترة الأخيرة التى كان يعالج فيها بمستشفى الدكتور جاكسون للأمراض العقلية فى كوبنهاجن كان يسعى جاهدًا إلى التخلص من خيالاته المجنونة بانكبابه على الخلق الفنى، وقد كتب خلال هذه الفترة وعلى وجه التحديد عام ١٩٠٩ قصته الغريبة «ألفا وأميجا» التى تلقى الضوء على طبيعة الأفكار التى تنشب أظفارها فى عقليته المرتجة.

وتروى القصة حكاية «ألفا» الذى كان يعيش فى جزيرة مع زوجته «أوميجا» التى كانت تبادله حبًا بحب وشغفًا بشغف، ولكن أوميجا ما لبثت أن ملت حبه وضجرت منه، وأنشأت علاقات آثمة مع الثعبان ثم مع الحيوانات المتوحشة الأخرى وذات يوم هجرت أوميجا الجزيرة تاركة وراءها ألفا مع الحيوانات الصغيرة التى كانت تعتبره أبا لها، والتى أنجبتها أوميجا على أثر علاقاتها الآثمة مع وحوش الجزيرة.

ولم يحتمل ألفا الوحدة فى الجزيرة المهجورة مع الحيوانات التى تدعوه أبا لها، فطار لبه وطاش صوابه، وأخذ يجرى ملتاثًا على الشاطئ ينادى زوجته الآبقة صارخًا، فترد الرياح على صراخه بصرخات ملتاثة مجنونة تجعله يسد أذنيه فى فزع مهول، وقد اتشحت السماء والأرض والبحر من حوله بحمرة قانية.

وتنتهى حكاية «ألفا وأوميجا» بعودة المرأة إلى الجزيرة الزاخرة بأولادها المسوخ البشعة من خنازير وثعابين وطيور جارحة وقردة، أحاطت بألفا وأحكمت عليه قبضتها حائلة بينه وبين الفرار من براثنها، ويقتل ألفا زوجته الخائنة، ولكن لا تلبث المسوخ البشعة أولاد الزوجة المقتولة أن تفترسه وتمزق جسده إربًا.

ولا يعنينا هنا أن نفسر تفاصيل تلك القصة الغريبة تفسيرًا منطقيًا فهذا ما قد يعجز العقل عن إتيانه، ولكننا نكتفى على أى حال بملاحظة ان فيها ذات الخطوط المعبرة عن القلق الذى تجيش به لوحاته ورسومه، وهو قلق يعبر فى نظرنا، عن جانب جوهرى فى مأساة الإنسان الحديث، ويحملنا على أن نتأمل فى حيرة وأسى مفهوم الفكرة الأخلاقية الكبيرة، المسئولية، فأولاد أوميجا من الوحوش الضارية البشعة تعتبر ألفا أبا لها رغم أنه لا تربطه بها صلة جسدية، إلا أنه ما دام زوجا لأوميجا فعليه أن يتحمل تبعة وجودها.

كان مونش رجلًا تغلب عليه الكآبة والقلق، وبتأمل عميق واجَهَ معنى الحياة، وهدف إلى إزاحة القناع عما تزخر به من رغبات ومخاوف وآمال ويأس، أى أن يصور لنا الحياة والحب والألم على المستوى النفسى.

وفى عام ١٩٣٧ احتوى معرض باريس الدولى على عديد من لوحات مونش أكبر مصور اسكنديناوه بلا منازع، وفى أبريل ١٩٤٠ عندما غزا الألمان النرويج دعى مونش لعضوية المجلس الفخرى للفنون الذى شكلته حكومة كويسلينج الموالية للنازيين الغزاة فرفض، وفى يناير عام ١٩٤٤ مات مونش على أثر نوبة قلبية تاركًا لمتحف أوسلو ألف لوحة وسبعمائة نقش خشبى.

كان فن إدفارد مونش بالإضافة إلى فن كل من فينسنت فان جوخ، وجيمس انسور المظاهر الجادة الأولى للتعبيرية الحديثة على المستوى الأوربى، وقد وجه إليه النقاد النقد على إيلائه الاهتمام الأكبر باعتبارات فلسفية خارجة عن حدود التصوير إلا أن مونش كان على أى حال مفعماً بالرغبة فى أن يوفق بين الشكل الحديث والتعبير الرمزى، وقد كان تأثيره لا يقاوم فى كل مرة حاول فنان من بعده أن يقوم بدوره بمثل هذا التوفيق، ففى ألمانيا على سبيل المثال شبت تعبيرية «الجسر» من احتكاكاتها المباشرة بفن إدفارد مونش.

أن تكون فى ثراء الطبيعة الكبيرة

إذا ما أشير فى تاريخ الفن الحديث إلى مصور قادر على أن يشعرنا بالحركة المتوجة فى السماء، كما يراها صبى راقد بين العشب منتشيًا بجمال يوم من أيام الصيف، وعلى أن يعطى الحياة والشكل لكل ما هو عابر سريع الزوال حتى لو كان دخانًا فى الهواء، أو نسمة ريح أو حفيف غصن أو زبدًا متطايرًا من أمواج متلاطمة أو ذبالة شمعة على وشك أن تنطفىء، فإن الذهن ينصرف توًّا إلى المصور السويسرى بول كلى الذى كان على مقدرة فائقة فى التعبير عن الجوهر فى حركة الوجود.

الفتى واسع الخيال يدخل الأكاديمية:

كان المصور السويسرى بول كلى الـذى ولد فى الثـامن عشر من ديسمبر عام ١٨٧٩ منذ صباه متعدد المواهب، وكان فى صغره واسع الخيال يلتهم حكايات الجن والحوريات بشراهة، وتركز اهتمـامه عـلى دراسة النبات والريـاضيات واللغـات القديمـة، وكان يكتب الشعـر والقصص القصيرة.

وفى عام ١٨٧٩ اختار بول كلى التصوير غاية له، فترك بيرن وسافر إلى ميونخ ليلقى وسطًا فنيًا متقدمًا، والتحق بمدرسة الأستاذ كينز الخاصة استعدادًا للالتحاق بالأكاديمية.

مضت انشغالات الموسيقى والشعر والأدب تطارد بول كلى وتحاول أن تستحوذ على ألوانه وخطوطه، وما كان يشغل باله بالفن فقد كان الذى يعنيه فى المقام الأول هـو إثراء شخصيتـه، وهذا حـال كل المصـورين الجيدين، فصناعة الفن حفظ للقوانين أما الفن فهو دأب متأصل نحو اكتشاف الذات وإثبات الوجود.

ودخل بول كلى الأكاديمية وتتلمذ على يدى الأستاذ فرانز ستوك الذى كان من ألمع أساتذة الفنون فى ميونيخ كلها.

رحلة إلى إيطاليا:

فى عام ١٩٠١ قضى بول كـلى فى إيطاليـا حوالى سبعـة وعشرين أسبوعا، من أكتوبر إلى أوائل مايو ١٩٠٢، درس هناك الآثـار الفنية وأجال عينيه الثاقبتين مستطلعًا فى كل ما حوله، وهـام إعجابـا بخبرة الإيـطاليين بـالجسم الإنسانى، وقـرر أن يتعمق فى دراسة الجسم تعمق الجراح المحنك.

على أن بول كلى رأى فى متحف الأحياء المائية فى نابولى ما سحره حقًا: الحياة فى أعماق البحر! ولن ينسى تلك الأسماك التى تشبه الثعابين بعيونها السامة، وزعانفها وفكاكها الضخمة مثل الجيوب والمراوح، وكان بعضها يثير الرمال من حوله كبشر ملأ الشر قلوبهم.

بول كلى والقيود:

اكتشف بول كلى أن ميوله الكلاسيكية كانت تصعب عليه أن يصل إلى استقلاله الفنى لأنها كانت تعوقه عن الحركة وراء «الطبيعة» كان على

بول كلى إذن أن يتغلب على مهارته كمصور للحياة وللمناظر الطبيعية ولم تكن تلك الأصالة الملفتة التى ظهرت فى رسومه الكثيرة الأولى، الإنتاج زحف بطىء وجهد جهيد.

وما بقى من أعمال بول كلى فى الحقبة من ١٩٠٢ إلى ١٩٠٥ لا يعدو أن يكون بعض الرسوم المنزلية، كان لها الفضل فى أن تنبه صاحبها إلى العودة إلى عالم الخيالات والخرافات الذى لم يهجره إلا منذ أمد قصير كما حرضته على ألا يأبه بالرقابة الذهنية ولا بحب الجمال الظاهرى، وهما عاملان كبيران وقفا فى سبيل البلوغ إلى الشخصية الناضجة التى كان يتوق إليها، كان أبوه فى نظره رجلاً على قدر كبير من الحنكة والرزانة، وكان يمثل بالنسبة له سيطرة العقل الواعى.

وربما كانت رسوم بول كلى فى الأعوام من ١٩٠٣ إلى ١٩٠٥ تلتقى مع رسوم آخرين مثل جويا الأسبانى فى مرارتها إلا أنها لم تكن بأى حال تدريبات متعمدة لإجادة أسلوب من أساليب الآخرين.

وفى شهرى مايو ويونيو عام ١٩٠٥ أمضى بول كلى أسبوعين فى باريس لدراسة لوحات اللوفر دراسة سريعة، رأى الانطباعيين وألوانهم الفاتحة، لكن الذى شغف به حقا كان كورو، وليست ثمة بوادر توحى بأن بول كلى التقى بالوحشيين الذين كانوا على وشك أن تتفجر ألوانهم فى الخريف.

بول كلى والموسيقى:

كثيرًا ما أشير إلى شغف بول كلى بالموسيقى وبراعته فى العزف على الكمان والفيولا، ولقد عزف فى شبابه فى أوركسترا بيرن، وشارك هواة

ومحترفين فى إحياء السهرات الموسيقية، وإذا كان كثير من المصورين يتباهون بأنهم ينتجون بفرشاتهم أعمالاً تشبه الموسيقى فإن كلى كان مرتبطًا بالموسيقى ارتباطًا شديدًا، تسرى فى دمه وتغذى كيانه كله.

إن الموسيقى نهر دائب الجريان لا يأبه بالحواجز والسدود، لا يعرف وطنًا ولا يكترث بجنس أو طائفة أو زمان، إنها لغة عالمية، لغة الإنسان فى كل البقاع والأجيال وقد أيقن كلى أن التصوير مثل الموسيقى لغة الإنسان بلا فوارق أو تمييز. إن الموضوع المرسوم لا يهم، بل الأداء هو المهم، ليس الكون حقيقة بذاتها، بل هو تعبير عن عاطفة أو فكرة أو حتى عن فورة، إنه نغمة صادرة من كمان غريب، أوتاره لا حصر لها هى أشجان الإنسان وأفراحه.

ولنستمع إلى ما يقوله مصور زميل لبول كلى جمع بدوره بين عشق اللون والنغم هولونيل فيننجير لن أنسى تلك الأمسية التى عزف لنا فيها كلى الكمان فى متتابعة باخ الرابعة، ما من أحد أمسك بروح تلك المقطوعة واستخلصها مثل كلى، ما من أحد عزف المقطوعة بذلك الثبات، تلك الثقة التى عزفها بها كلى، عزفها بلا تلاعب بالعواطف، معتمدًا اعتمادًا كليا على البناء الموسيقى الخالص فحسب، كان صادقًا وأصيلاً على خلاف أولئك الذين يسكرهم الجمال على حساب الأداء الدقيق وتبهرهم الألاعيب المتحذلقة على حساب الصدق والصفاء.

بول كلى المعلم والأستاذ:

كتب بول كلى كثيرًا من المقالات الفنية ذات الهدف التعليمى، وقد جمعت محاضراته وتعليقاته فى كتاب بعنوان «العين المفكرة» طبع أول مرة

عام ١٩٥٦ بالألمانية ثم أعيدا طبعه بالإنجليزية عام ١٩٦١، ولم يكن كلى من الصنف الذى يجد التدريس عملاً سهلاً، فما كان يتحدث إلى طلبته إلا بعد أن يكون قد أخذ أهبته للأمر تمامًا، وذلك لأنه كان يتطلب من نفسه أعلى مستوى.

وقد كتب كثير من تلامذته يصفونه محاضرًا ومعلمًا، افقالوا: فى الساعة الأولى من الدرس كان يطلب منا أن نرسم ورقة شجر، كان بعض الطلبة يبتسمون أول الأمر باستخفاف من هذا التكليف السهل، كان أستاذنا كلى يمشى بيننا جيئة وذهابًا وينبس بكلمات قليلة رقيقة، ثم يعقبها صمت طويل، وبعد أن نكون قد أجهدنا أنفسنا فى رسم ما طلب منا كنا نحس جميعًا أننا لم نر ورقة شجر فى حياتنا قط وإن شئنا الدقة لم نر ورقة شجر كما يجب أن نراها قط، ثم كان يتولانا بتوجيهاته فيجعلنا نشعر كيف تتدفق الحياة فى العروق الصغيرة والكبيرة، وكيف تتلاقى تلك العروق وتتداخل مثل شبكة معقدة، وسواء كنا نرسم تفاحة، أو محارة، أو إنسانا كان يبث فينا الرغبة أن ندخل إلى سر الحياة، وأن نتعقب دروب الطاقة الخلاقة فى كل الكائنات، وذلك بالقدر المتاح للإنسان أن يأتيه.

كان بول كلى يضع تلامذته عند أول الطريق إلى تجربة جديدة من خلال التمرينات الأريبة التى كان يقترحها، وكانت نظريته فى الشكل نتاج روح غنية خلاقة، فكان بشتى وسائل التعبير يحيل اللا واقع إلى واقع، وما لا وجود له إلا فى العواطف والمشاعر والخيال إلى رؤيا تشكيلية على غاية من الوضوح والتحديد، لم يكن من الميسور أول الأمر أن يفهم تلامذته كل ما يقوله، ولكنهم خبروا معه بالتدريج نماء الوجود الإنسانى بكل خيالاته وشطحاته، كانت تجربة صدتهم عنها من قبل تدريبات آلية

صماء، فرضها عليهم أساتذة سابقـون حتى جاء كـلى وحطم مـا حول تلامذته الشبان من أسوار.

موهبة بول كلى:

يغرقنا بول كلى فى نشـوة اكتشاف السـر، يحملنا عـلى أن نتعدى وجودنا، ويقودنا إلى أن نتوه فى حضرة كائنات وأجواء تبدو من صنع الخيال.

كانت لبول كلى موهبة خارقة، وألفة رقيقة رحيبة بأشياء الوجود كلها، كانت له مكنة الإقبال عليها بنظرة عذراء، وأعصاب مستعدة للارتعاد، وخيال يقظ على الدوام ومحلق فى أرحب الآفاق، كانت له مكنة تأمـل الأشياء بكل عمق حتى إنها كانت تتفتح له، وتتخذ مئات الصور، فتبعث فينا اللهفة والقلق.

كان بول كلى يبتكر لا ابتداء من الواقع المنظور بل اتفاقًا مع حقيقة أكثر عمقًا، لم يكن فنه انعكاسًا فحسب، فالطبيعة من خلق فنان آخر، يجب أن ننظر إليه كقدوة قادرة على معاونتنا على خلق شىء مشابه بما تضعه الفنون التشكيلية تحت أيدينا من إمكانات.

كان بول كلى يتقصى الكائنات الصغيرة، والفطريات بكل وله وحب، كان يتأمل القواقع والطحالب والنبات، وكان يتزود بالأصوليـات حتى يصبح فى ثراء الطبيعة الكبيرة، له حركتها ومضاؤها وأصالتها، عما كان يبحث؟ كان يبحث عن نقطة بعيدةعند أصل الخلق، ماذا كان يتوقع؟ معادلة للإنسان والحيوان والنبات والأرض والنار والهواء وكـل القوى الدفاقة أيضًا، كان يقطن – على حد قوله – عند الموتى، وعند أولئك

الذين لم يولدوا بعد، عند نقطة أكثر اقترابًا من قلب الحقيقة، لم تكن به رغبة فى الفرار فقد كان أشد ارتباطًا بانشغالات الإنسانية مما نعتقد.

والاقتراب من قلب الحقيقة أمر يتقصاه العلم الحديث أيضًا. ألا نتغلغل بالمجهر إلى أعماق أجسام غاية فى الدقة، ونكشف ما كان خافيًا على العين المدركة؟ عالم أشكال أكثر دقة وانتظامًا مما نلتقى به فى الحقيقة المألوفة، كائنات لها حياتها ومغامراتها ومعاركها ومآسيها، وقد يظن أنها لا تعنينا، فلها مظهر لا واقعى، وتتحرك فى جو بالخرافات والأساطير أشبه ومع ذلك هى منا، إنها فى أعماق وجودنا ذاته.

البدائية والطفولة:

لقد تحدث الكثيرون عن نزعة الطفولة فى فن بول كلى. «لعب أطفال» هذا ما قاله النقاد عن كثير من لوحاته ورسومه، ولقد أحب كلى أن يقال عنه ذلك، بل وذهب إلى أن اللوحات التى يصورها ابنه فيلكس غالبًا ما تكون أحسن من تصاويره هو؛ لأن أغلب لوحاته تكون قد مرت من خلال العقل عادة، وهو أمر ما كان يمكن تفاديه تمامًا، حقًا، لماذا يكون ذلك محلا للنقد؟ إننا أمام تصاويرَ الأطفال لا يسعنا إلا أن نقول مع بودلير «العبقرية هى العودة الإرادية إلى الطفولة».

وقد دعا بول كلى إلى ضرورة أن نخدم بشرف وولاء الرغبة الدفينة فى الإفلات من قبضة العقل الواعى، إن ثمة عوالم عذراء تتفتح أمامنا كل يوم: عوالم هى من صميم الطبيعة، لكن لا ينظر كل الناس إليها ولا يعيرونها التفاتًا، وربما كان الأطفال ذوو البصائر الصافية هم أول من

يتاح لهم النظر فى تلك العوالم، وما يرونه هو دليل على صدق ما كان يقوله كلى.

ثم لننظر إلى تصاوير البدائيين، إنهم قوم رائقو النظرة، فـما كانت المادية الثقيلة قد أعمت بصائرهم بعد، ويبدو الفن بدائيا منذ اللحظة التى لا يحترم قواعد الواقعية البصرية، وثمة أسباب كثيرة تجعله لا يحترم هذه القواعد، العلم نفسه يدعو إلى ذلك، ما عاد الأمر يحتمل أن يبنى الفنان مدلولاته على تقصياته البصرية فحسب، فما كانت الحقيقـة لتنحصر فى مجرد الصور المباشرة التى ترتسم على عدستنا البصرية، وفى كل فن قسط من البـدائيـة، حتى الفن الـواقعى والفن الـطبيعى، إن الارتكـان إلى العواطف والانفعالات أكثر من الارتكان إلى المعرفة والعقل هو موقف بدائى، ليس هذا وقفًا على الفنان فحسب: فكل امرئ يجد نفسه فى لحظة من لحظات حياته قد أطلق العنان لعواطفه بحيث تطغى على صوت عقله، ورغم أن الحضارة كسب كبير للإنسان فإن فى دخائلنا على الدوام مناطق تتمرد على سلطتها وسطوتها، فى أعماق كل نزعة بدائية، قد نعمد إلى إقصائها إلى الغرف الخلفية المظلمة، لكن هل ننجح فى اجتثاثها من كياننا تمامًا؟ هل يوصل التدريب الصارم واليقظة المستمرة إلى ذلك؟ كلا، فلو نجحنا فى اجتثاثها سنقضى على وجودنا كله. سنـردم ينبوع وجـودنا، وحكمة ذلك الوجود.

إن البدائية فى الفن الواقعى موجودة، إنها محجبة باحترام الظواهر ومع ذلك لو لم توجد تلك البدائية فى الأعماق لكان الفن مجرد اصطناع وزيف، ولرأينا أعمالاً تنقل الموجودات بحذافيرها دون نجاح فى بعث

الحياة فيها، ودون توفيق فى جعلها نابضة خفاقة، ولرأينا مجرد عصفور ميت يغرد.

ثم ألا يمكننا أن نقول أيضًا: إن حضارتنا ذاتها تثير فينا ذلك الميل إلى البدائية؟ ألا نحس إزاء جبريات الحياة الاجتماعية أننا فى حاجة إلى الخروج من الحوائط والجدران وأسفلت الطريق إلى السهـول والثغور والشطئان البعيدة، الأفكار الميسرة نضب منها الرحيق، علينا أن ننظر إلى الوجود بعين جديدة على الدوام، ليكن الأطفال الصغار مثلنا، لننظر إلى عين الطفل وهو ينظر إلى الأشياء العادية، أو التى نعتبرها نحن الكبار مألوفة، لننظر إلى عينيه تلمعان وهما تنظران إلى عجلة دراجة تسير، أو إلى بندول ساعة يهتز، أو إلى عربات قطار تمر، انظر إليه يرهف السمع إلى عواء قطة، أو نباح كلب، أو تغريد عصفور، بل انظر إلى فضـوله وحماسته وهو يدق المنضدة بملعقة، أو عندما يحاول أن يدس أصبعـه فى أسلاك الكهرباء، أو عندما يمزق علبة كرتون ليرى ما تحتويه، إنها أمور تجعل قلبه ينبض باللهفة والسعادة وفرحة الحياة، أما نحن الكبار فقد حجرتنا المعرفة، الرتابة أفسدت طعم الحياة على شفاهنا العجوز، عيوننا ألفت الضوء، ما عادت تبصر فى الظلمة، ما عادت تلتفت إلى الذرات الوضيئة التى تعبر الأفق فى ليالى الصيف.

إن الرغبة فى رؤية شىء جديد رغبة متأصلة فينا تبدأ بها كل النظم المستتبة وتنتهى بها أيضًا، إنها قوة خلق حتى وهى تدمر، أو ربما حق أن نسميها طاقة بحث واستقصاء، انظر إلى إقبال الناس على أفلام الرعب وقصص المغامرات والرحلات إلى القطب الشمالى أو إلى قمة أفرست أو الهيملايا أو إلى بطن الأرض، إلى قارة جـديدة إلى القمـر، وحتى إلى

ميكروب جديد، انظر إلى إقبال الناس على السياحة، من السائحين من يفضلون فى رحلاتهم المتاعب والمشاق والتعرض للأهوال والمغامرات على السفن الفخمة والطائرات السريعة والفنادق المريحة والمطاعم الراقية، هذه بدائية، هذه نزعة كامنة فى أعماق الانسان المتحضر إنسان المدينة الذى يحيا أيامه ولياليه بين الجدران وتحت نير العادات والقوانين.

كل ذلك الشغف بموسيقى الجاز والرقصات التى تدير الرؤوس والرياضيات العنيفة مثل مصارعات الثيران وسباق السيارات، كل هذه أعراض تكشف عن الحاجة الملحة لدى سكان المدن الكبيرة إلى إدارة الظهر للحضارة بعض الوقت.

قد نتساءل ما هى البدائية الحديثة؟ فنقول إنها صمام أمن، ورد فعل ضرورى ضد التعقيدات المدرسية، إذا كان المصورون أمثال بول كلى لا يريدون أن يتحدثوا اللغة التقليدية المهذبة، التى تعلموها فى الأكاديميات فليس ذلك لأنهم لا يجيدونها بل على العكس لأنهم يعرفونها جيدًا وتمثلوا كل حلولها مقدمًا، كانت أمامهم الطرائق التى يقولون بها كل ما يريدون قوله - لكن دون قوة وبشكل لا تمييز فيه ولا أصالة - وفى محاولة البدائيين المحدثين خلق لغة تتيح لهم أن يكونوا أكثر قوة وبلاغة، وصل بهم الأمر إلى أن يستنصحوا الفنانين القدامى، وإذا كانوا بدائيين فإنهم يختلفون عن أسلافهم فى أنهم اختاروا البدائية طواعية.

امرأة قوية العزيمة

تستهوينا سوزان فالادون كامرأة فنانة، وكشخصية قوية الإرادة، فقد رفضت أن تواصل حياتها أجيرة، تقف أمام المصورين كي يرسموها، وتمكنت أن تمسك هي بالقلم وترسم، بلا تعليم كبير، ولا ثقافة تذكر، تتحول فتاة الملاهى سوزان من مجرد جسم جميل يلتقط أنظار الرجال إلى عقل مدير مبتكر، من مجرد دمية إلى علم من أعلام الفن الحديث.

فقيرة وجميلة لفتت إليها الأنظار:

ولدت سوزان فالادون فى الريف الفرنسى عام ١٨٦٥، وماتت فى باريس عام ١٩٣٨، وعاشت حياة ليست سهلة، وفى صباها كانت سوزان نجمة مرموقة فى الحانات والمراقص الباريسية، كما كانت تعمل أيضا أنموذجا للمصورين، وتكسب من ذلك عيشها، كانت جميلة، جريئة، تتدفق حيوية، وفقيرة لفتت أنظار عديد من مشاهير المصورين فى تلك الأيام، ومنهم رينوار الذى كان معجبًا ببشرتها الوضاءة، وبوفى دى شاقان الذى رسم قوامها الممشوق فى كثير من لوحاته الأسطورية، وتولوز لوتريك الذى استلفتته نظرتها الجميلة التى لم تكن تخلو مع ذلك من شرود وحزن، وفى سن الثامنة عشرة أنجبت من أب مجهول ابنها موريس الذى سيصبح

فيما بعد مصورًا ذائع الصيت، ومن ذا الذى لا يعرف موريس أوتريللا
(١٨٧٤-١٩٤٧) رسام الشوارع والأحياء الباريسيـة؟ وركنت سوزان
الأم إلى حيـاة أكثر تفـردًا، وأخذت تـرسم بـدلاً من أن تجلس أمـا
المصورين كى يرسموها، وقالت فى هذا الصدد: إنها بدأت ترسم مثل
مجنونة، ولم يكن همها أن تنتج صورًا جميلة، تستهوى الأنظار كى تعلق
أطر على الحوائط للزينة، بل عنيت أن ترسم رسومًا متقنة تلتقط لحظ
صدق من حياة كل يوم، لحظة مفعمة بالحركة ومشحونة بكثافة تلك الحيا
الواقعية، وقد كان المصور حاد النظرة سليط اللسان تولوز لوتريك جارً
لها، وعندما رأى رسومها شجعها بحماس شديد غير مألوف عنه، ومالبث
المصور القدير ادجار ديجاه، المصور الانطباعى الذى صور لـراقصات
الباليه أصدق اللوحات أن انضم إلى لوتريك فى إعجابه برسوم سوزا
فالادون، واشترى بعضًا منها، وقد كان هدف سوزان فالادون مثلما كا
هدف كل من ديجاه ولوتريك، هـو أن تكون دقيقـة الملاحـظة للحيا
الواقعية، ومن خلال دقة ملاحظتها هذه أمكنها أن تلتقط دون أن تبتد
فقد كانت تريد أن «تسجل» الحياة اليومية لا أن تتعداها أو تعلو عليه
ولهذا فإن رسومها تنطوى على تعبير قوى للشكل الانسانى فى اطار م
الخطوط الصارمة بل والقاسية أيضا، فهى كما قلنا فى رسومها لاتتملق
تعمد إلى المواجهة والمصارحة.

وما شأنى أنا بغيرى؟

والذى يستحق الإعجاب فى أعمال سوزان فالادون، التى بدأت
رأينا بداية عصامية تمامًا، هو أنها وإن كانت قد ترددت على مراسم فنان

كبار وعلقت أنظارها طويلاً بأعمالهم، إلا أنها عندما بدأت تمارس الرسم لنفسها وبنفسها، فإنها لم تبد تأثرًا بأى من هؤلاء الفنانين الكبار، وهو ما يشير إلى استقلال فى الشخصية، ستتابعها فى كل أعمالها، وكانت فى هذا الصدد تقول: إنه ليس ثمة ما هو مشترك بينى وبينهم، فأنا فى رسومى أنظر إلى الحياة بنفسى، ويعنينى أن أسجل فيها ما أراه أنا نفسى لا ما رآه أحد غيرى، وما شأنى أنا بغيرى؟ على أنها تعترف بأنها تأثرت بأسلوب جوجان والذين نهجوا منهجه ممن أطلقوا على أنفسهم «مدرسة بونت آفين» وقد استهواها فى أسلوب هذا الفنان الوحشى الانطباعى مقوماته الزخرفية المستترة.

ومنذ عام ١٩٠٩ كفت سوزان فالادون عن الرسم واتجهت إلى التصوير الزيتى وأنتجت بعض المناظر الطبيعية، وإن كانت لم تفقد اهتمامها الأصلى بالجسم الإنسانى، كما صورت بعض لوحات من الطبيعة الصامتة، وفى لوحاتها كما فى رسومها نلمس قوة التعبير وحدة الملاحظة، على أن اللون لا يتمشى مستواه على الدوام مع إبرازها للخط، وهو ما ينتج عنه أن لوحاتها تعطى الانطباع بأنها مجرد رسوم ملونة، ولكن ماذا فى هذا، إن قوة التعبير النابعة عن شخصية قوية تعوض كل ما يمكن أن يشوب العمل من هنات. كما أن سوزان فالادون قد استطاعت فى بعض لوحات ممتازة أن تتجاوز غلبة الخط عندها على اللون، فأعطتنا أعمالا يفخر بها الفن الحديث، ويعجز عن أن ينتج مثلها أكثر المصورين حنكة من الرجال، بل وأكبر المثقفين رجالاً أو نساء على السواء، لقد كانت هذه المرأة الفنانة، سوزان فالادون، التى لم تتلق من التعليم شيئًا، ولم يتح لها من رغد العيش شيئًا، أن تصل من الحضيض إلى القمة، وأن

تبتدع أسلوبا متفردا ينم عما اتصفت به هذه المرأة التى بزت الرجال وفاقت عليهم، من عزيمة قوية، وهذا هو الدرس الذى تلقننا إياه هذه الفنانة، ببقايا أقلام وألوان جمعتها من مراسم الفنانين الذين كانوا يستأجرونها ، استطاعت أن تبنى عالمًا خاصًا بها وغنيًا بكل ما يجيش فى قلب بشرى من طموحات، وبكل ما تشحن به عين من تعطش إلى رشف كأس المرئيات حتى الثمالة.

رغم اختلاف المزاج

صوفى تاوبر - آرب فنانة مصورة سويسرية، ولدت عـام ١٨٨٩ وماتت عام ١٩٤٣، درست الفنـون التطبيقيـة فى ميونيـج وهامبـورج، وعملت مدرسة للفن مدة ثلاثـة عشر عـامًا بمدرسة الحـرف والفنون بزيوريخ، وتعتبر هذه الفنانة رائدة من رواد الفن الحديث بحق، مارست شطحاته بانضمامها إلى «المدرسة الدادية» كما مارست عقلانيته المفرطة بانضمامها إلى «التجريدية الهندسية» واشتراكها فى جماعات مثل «جماعة الدائرة والمربع».

وفى خضم اهتماماتها التشكيلية، وتحمسها للنزعة التمردية على كل ما هو راسخ ومستقر التقت بالفنان المصور الشاعر الفرنسى هانز آرب عام ١٩١٥، وتزوجتـه عام ١٩٢١، وقـد أنتجت الفنانـة صوفى تـاوبر - آرب التى جمعت فى لقبها بين لقبى أسرتها وأسرة زوجها - أنتجت فى ستراسبورج لوحات حائطية وأخرى من الزجاج الملون، وأسهمت فى تزيين حوائط عدة قاعات من مطعم «الأوبيت» الذى ما عاد له وجود الآن بعد أن تهدم واندثر، وفى الفترة من ١٩٢٨ إلى ١٩٤٠ عاشت مع زوجها بالقرب من باريس واشتركت فى معارض التجريديين الهندسيين التى أقيمت آنذاك، عارضة على الأخص أعمـالاً ذات طابـع هندسى

مفرط، كما أنها أصدرت مجلة فنية بعنوان (تشكيل)، اتصفت بدفاعها المتحمس للنزعة التجديدية الابتكارية فى التصوير الحديث، وقد صور من هذه المجلة أربعة أعداد ما بين عامى ١٩٣٧ و ١٩٣٩، وقد نزحت عن فرنسا لاجئة إلى سويسرا إزاء زحف القوات النازية الألمانية، وهناك اشتركت فى أعمال جماعية مع آرب وسونيا ديلوناى والبيرتو مانيللى وثلاثتهم من المصورين التجريديين المبتكريين، ولكن صوفى ما لبثت أن ماتت إثر حادث أليم، إذ حاصرتها أدخنة المدفأة فخنقتها، وقد تركت صوفى عددًا كبيرًا من اللوحات المائية والزيتية والرسوم، تميزت على الأخص ببساطتها وابتكاريتها، ولا شك أنها كانت من الشخصيات المحورية فى تطور الفن التجريدى فيما بين الحربين العالميتين بتفاؤلها وروحها القوية، وبعشقها الشديد للتحرر من أسار كل عبودية.

الصدفة والخطوات المحسوبة:

وتفتح صوفى تاوبر - آرب الباب من أجل إطلالة سريعة على إحدى المدارس الفنية الحديثة وهى «الدادية» التى اشتركت مع زوجها هانز آرب والشاعر الرومانى تريستان تزارا فى إرساء دعائمها فيما بين عامى ١٩١٥ و١٩٢٢، وقد اشتعلت الدادية سريعا وانطفأت سريعا أيضًا . فقد كانت تعبيرًا صادقًا عن أحاسيس خيبة الأمل والإخفاق التى استشعرها الإنسان الأوربى بعد الحرب العالمية الأولى، وتخليه عن الإيمان بالمسلمات السابقة على هذه الحرب، والتى قامت من أجل الدفاع عنها، وقد كانت التمهيد لمجىء «السريالية» من بعدها لتقوم على دعائم أكثر إيجابية بعد أن تزلزلت دعائم الدادية السلبية العدمية، وفى ظل الدادية ابتدع هانز

آرب أشكاله التى سميت «بالأشكال الحرة» المتولدة من ألاعيب الصدفة وشطحات الخيال والعقل الباطن.

والخطوات المحسوبة:

وقد مضى آرب وصوفى يعملان ويبدعان حتى بعد انطفاء «الدادية»، وقد كانت ابتكارات الزوج أكثر حرية بينما اتصفت ابتكارات الزوجة بمزيد من الصرامة، وهذا هو الشىء الذى يستوقف النظر عند مقارنة أعمال المرأة والرجل فى عطاء هذين الزوجين اللذين عاشا حياتهما الزوجية فى وفاق تام على الرغم من اختلاف مزاج كل منهما الفنى، وربما علق حكيم على ذلك بأن كلا منهما كان بذلك يكمل الآخر، مما حقق لزواجهما التوازن والاستقرار. كان هانز آرب يعلى الصدفة والمفاجأة، ويعول عليهما كثيرا فى العطاء الفنى ، بينما تمسكت صوفى كثيرًا بالقانون والخطوات المحسوبة بدقة، ولهذا فلم يطق هانز آرب مبدع الدادية الأكاديمية فى شبابه، وذهب يبحث عن بول كلى وواسيلى كاندينسكى، ويشترك مع التعبيريين الألمان فى أول معارضهم ومن قبلهم انضم إلى صفوف «الفارس الأزرق» وهى إحدى مدارس الفن الحديث تجمعت فى ألمانيا لتبدى معارضتها على القيم الجمالية البالية والمفروضة على الذوق، إما بقوة التقاليد، أو بسطوة التزمت، وفى عام ١٩٢٥ نشر مع زميل آخر كتابًا تضمن عرضًا لكل التيارات الحديثة الفن، وقد أظهر على صفحات كتابه هذا تفهمه العميق لمعنى الحداثة، ولتياراتها المختلفة، ولم ينقطع آرب عن نظم الشعر سواء بالفرنسية أو الألمانية وهما لغتان كان يجيدهما حق

الإجادة، وقد أثبتت أعمال آرب مبلغ الصلة الروحية الوثيقة بين الفن التشكيلى والشعر.

وقد كانت وفاة زوجته صوفى صدمة كبيرة بالنسبة لهانز آرب، لكنه مضى يجد عزاءه فى الفن والشعر وقد ارتسمت ذكرى الزوجة الحبيبة فى كثير من أبيات ديوانيه «أحلام ومشاريع» الذى نشر فى نيويورك عام ١٩٥٢، و «أحلام العالم والنجوم السوداء» الذى نشر بالألمانية عام ١٩٥٣، وقد أقيمت معارض عديدة لآرب بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، وكان أكبر هذه المعارض المعرض الشامل لأعماله فى «متحف الفن الحديث» بباريس عام ١٩٦٢.

روح الزوجة تبارك خطى الفنان:

لقد باركت روح الزوجة خطى الفنان من بعدها، فمضى الزوج يكسب الشهرة وذيوع الصيت ويسطر اسمه فى تاريخ الفن الحديث كمعلم من معالمه، وقد كان هانز آرب فنانًا مرهف الحس يبحث عن الأشكال الخالصة، أى الأشكال لذاتها دون أن تكون مطية لمعانى أو انفعالات من خارجها، وكان على الدوام يحب أن يتذكر قول زوجته الحبيبة صوفى تاوبر من أن الفن مثل ثمرة يجب أن تنضج داخل الإنسان على النحو الذى تنضج به الثمار الأخرى على الشجر، والواقع أن كثيرًا من أعماله توحى بليونة العالم النباتى وانسيابيته دون أى تعمد على أى حال إلى تقليد، أومحاكاة، وقد شغل هانز آرب على الدوام مثلما شغلت زوجته من قبل بأن يرسم ويصور بالسهولة والطبيعية التى يمشى بها، وأن يشكل تصاويره بالبساطة التى يتنفس بها، وهذا ما كانت تقوله زوجته

صوفى تاوبر أيضا، ويعتبر هانز آرب مفرق طريق هام بين دروب الدادية والسريالية والتجريدية، وهو يجلب إلى الفن الحديث، سواء كان تصويرًا أو لصقًا أو نحتًا أو شعرًا، نسمة من البساطة والسهولة والهدوء، إنه ابتسامة فى وجه العصر المقطب المليء بالتجاعيد، وفرجة صافية فى سماء ملبدة بغيوم عصر الآلة والتكنولوجيا، لقد كانت صوفى آرب من المبشرين بفن القرن العشرين المعتمد على الأشكال الهندسية والألوان الخالصة، ولكنها لم تتخل شأنها فى ذلك شأن زوجها هانز آرب عن اليقين بأن الهندسيات والتكعيبيات والتجريديات إذا ما أريد لها أن تظل ممارسات لفن إنسانى فلابد أن تنبض بنبضٍ من الطلاوة والبراءة الطفولية.

جنبًا إلى جنب

إذا كان يقال وراء كل رجل عظيم امرأة فإنه يصح القول أيضا بأن وراء كل امرأة عظيمة زوج، ولا يصدق هذا القول قدر ما يصدق فى حق الفنانة المصورة سونيا ديلوناى المولودة عام ١٨٨٦، فهذه الفنانة التى دخلت تاريخ الفن الحديث، وسجلت اسمها فيـه، ما كـانت تبلغ ذلك إلا بفضل زوجها الفنان المصور روبير ديلوناى الذى شجعها على المضى فى طريقها، ووقفا جنبًا إلى جنب يبحثان عن أساليب جديدة للتعبير، ويجربان معًا إمكانات «اللون» وقدرته على النفاذ إلى العين ومن بعدها إلى الوجدان والروح، ويطرقان معًا باب عالم من الألوان البحت، يلجانه ويجوسان بين أرجائه مزودين بخبرة ومعرفة وثقافة، ويؤازرهما حب كل منهما للآخر واقتناعه به.

قصة حب:

ولنرجع إلى أيام شباب سونيا ديلوناى لنعرف قصة حبها لـروبير ديلونـاى وزواجهـا منـه، نشـأت سـونيـا وتـربت فى بيت عمهـا فى سان بطرسبرج، وكانت تلميذة متفوقة فى الريـاضيات فى وقت لم يكن تفوق الفتيات فى هذا المجال بالأمر المألوف بعد، واعتزمت أن تتفرغ

للرياضيات وتكرس حياتها لدراستها والاشتغال بها، إلا أن نبوغها فى الرياضيات صاحبه حس فنى مرهف وشغف شديد بالرسم، وقد استطاع مدرسها أن يقنع أهلها بأن ابنتهم سيكون لها مستقبل باهر فى التصوير، فسافرت سونيا إلى ألمانيا بعد أن لان أبوهـا ونزل عـلى رغبة ابنتـه، وتشجيع مدرس الرسم الذى كان أيضا عالمًا فى «الأثنولوجيا» أى علم أصول السلالات البشرية وأجناس الأمم، وبعد سنتـين من الدراسـة الصارمة الجادة فى معاهد الفن بألمانيا، يممت الفنانة الشابة صوب باريس عاصمة الفنون، حيث التحقت بأكاديمية «دى لاباليت» التى كان يؤمها فنانون سيصبح لهم شأن كبير فيما بعد من أمثال أوزنفان وسيجونزاك وأصدقائهما. وتحت تأثير كل من جوجان وفان جوج، بحثت سونيا عن أسلوب خاص بها يكفل لها التحرر والتعبير القوى من خلال التركيز على اللون وتصعيده إلى أعلى نبراته، وتعرفت بالناقد الألمانى الأصـل الذى استوطن العاصمة الفرنسية ولهيلم أوهد الذى تحمل إحدى قاعات متحف الفن الحديث بباريس اسمه اعترافًا بفضله فى تشجيع الاتجاهات الحديثة واكتشاف الفنانين الأصلاء المغمورين، وإلى أوهد يعزى الفضل فى اكتشاف الفنانـين البدائيـين المحدثـين وفى مقدمتهم الجمـركى الفقير، «هنرى روسو» وعرضت سونيا طرف أوهد الذى افتتح صالة للعرض تجمع فيها آنذاك «المصورون الوحشيون» وقد كانت «التكعيبيـة» فى طريقها إلى الظهور.

وجدت سونيا بذلك نفسها عند مفرق طريق تدور من حولها دوامات الفن الحديث، وتهب تيارات هذا الفن مكتسحة مدمرة، وكانت الفنانة الشابة بحاجة إلى من تثق فيه، وتتشبث به، إلى أن التقت بروبير ديلوناى

الذى كان متحمسًا للفن ومشربا بحب الشعر، وشاركته اهتماماته الفنية والأدبية ثم تزوجته عن اقتناع وحب عام ١٩١٠، وبدأ الزوجان الفنانان يشقان طريقهما بخطى واثقة وقلب نابض بالطموح والإيمان وبالقدرة على العطاء، وحل محل التشتت والقلق فى قلب سونيا أمل ورسوخ وثقة، وبدأت الرؤية تتضح لدى الزوجين فى كفاحهما الفنى المشترك، وفى ظل من حماس الزوج وحيويته الفائقة شيدت سونيا أسلوبها الذاتى فى التعبير، ولخصت فيه تجربتها مع كل من «التكعيبية» و«الأورفية»، واستخدمت أسلوبها الذاتى هذا من تصميم أغلفة الكتب، والوسائد، والطنافس، وورق الحائط، وقد استخدمت أسلوبها هذا أيضا فى تصميم ملابسها من ألوان عصرية لا تدرج فيها، ويأتى تناغمها من تتابعها على السطح فى صراحة ومباشرة وتضاد وحشى، ويرجع الفضل فى هذه التوليفة اللونية الجريئة إلى استيعاب سونيا ديلوناى لتعاليم «الوحشية» التى تستخدم اللون مباشرة لبناء اللوحة دون اعتداد بأن يتطابق اللون فى اللوحة باللون فى الطبيعة، فليس ثمة ما يمنع فى لوحة وحشية أن يكون البحر أصفر اللون ما دام فى ذلك موجب من بناء اللوحة، ولتعاليم «التكعيبية» التى جعلت اللوحة على الرغم من تجاوبها بالأشياء الواقعية، مثل القدح والزجاجة والعلبة - وهذه وما شاكلها تسمى بالطبيعة الصامتة - ابتكارًا تشكيليًّا، كما أوغلت التكعيبية فى لصق الخامات الممكنة بسطح اللوحة لإعطاء مظهر - خداع على أى حال - بأن الشىء المرسوم قد استقى من الطبيعة رأسًا، ولتعاليم «الأورفية» وهذا اصطلاح أطلقه الشاعر جيوم أبوليتير (١٨٨٠ - ١٩١٨)، الذى كان له فضل النقد والتوجيه على صانعى الفن الحديث - أطلقه على تجارب روبير ديلوناى

ورفاقه الذين أرادوا أن يفلتوا من صرامة الخطوط التكعيبية ليطلقوا العنان للون خالصًا نقيًا صريحًا مباشرًا، وأتاحوا بإعلائهم ديناميكية اللون وحيويته للفن الحديث أن يتحرر من إسار النقل عن الأشكال الطبيعية واحتذائها، من كل هذه التعاليم استفادت سونيا ديلوناى، وتحت رعاية زوجها استطاعت أن تطبق اكتشافاتها التشكيلية فى مجالات كثيرة، منها الديكور والأغلفة والملابس، وفى معارضها غطت الحوائط بلوحات انتفت عنها نوايا النقل عن الطبيعة، وامتلأت بتشكيلات لونية توحى بالحركة والعاطفة، وذلك من مجرد الربط بينها.

ذكريات ملونة :

ومضى الزوجان يعملان ويعرضان جنبًا إلى جنب، وفى برلين عام ١٩١٣ أقاما معرضًا تضمن عشرين عملاً من أعمال سونيا، ومنها تصميمات لونية مجردة لتزيين ديوان الشاعر الفرنسالكبير بليز سندراريس، ومع روبير سافرت سونيا إلى أسبانيا عام ١٩١٥، حيث أيقظت فيها الضياء الداكنة ذكرياتها عن قريتها التى ولدت بها فصورت مجموعة من الأعمال التى يمكن تسميتها، «بالذكريات الملونة»، كما انفعلت سونيا ديلوناى فى البرتغال التى انتقلت إليها بعد أسبانيا بالملابس الشعبية، وأوحت لها ببعض اللوحات البراقة، وشجعتها على أن تولى اهتمامًا أوسع لأنشطتها كمزخرفة ومصممة ديكور وملابس، وفى مدريد استلهمت الرقصات الإسبانية فى تصوير بعض اللوحات بالألوان المائية، عالجت فيها على نحو تجريدى الروابط بين الألوان فى خضم الحركة، وفى تتابعها وانعكاسها على بعضها وتداخلها، وعندما التقت

بـديـاجيليف (١٨٧٢ - ١٩٢٩)، كلفهـا بتصميم المـلابس لبـاليـه «كليوباترا» كما كلف روبير ديلوناى بأن يصمم ديكورات هذا الباليه، وهكذا أسهم الزوجان المتحابان فى عمل فنى مشترك، وذلك من منطلق مفاهيم جمالية متحدة، وقد عرف ديا جيليف بحسه المرهف واختياره أنبغ مصورى الفن الحديث فى تصميم باليهاته، ولهذا جاءت هذه الباليهات آية من الروعة ونقلت إلى الجماهير لا ما فى الرقص والموسيقى فحسب من جمال وبهجة، بل وما فى التصوير والألوان من ذلك أيضا، محققًا مطمحًا كبيرًا وهو «وحدة الفنون وتآلفها».

وعندما عادت سونيا ديلوناى مع زوجها إلى باريس قررت أن تكرس وقتًا أطول وجهدًا أكبر من أجل تطبيق مفـاهيمها الجمـالية فى مجـال «الأزياء» فأحدثت انقلابا حقيقيًا فى مجـال «الطبـاعة عـلى النسيج» بأشكالها الهندسية التى أحلتها محل التشكيلات التقليـدية، وقـد بددت الفتور والكآبة اللذين خيما على الأقمشة النسائية بتصميماتها الجـريئة ذات المسطحات الرحيبة الملونـة بألـوان مثيرة فى تضـاربها وتنغيمـاتها المتنافرة الصادفة للعين والملفتة للنظر، دون خدش للذوق على أى حال، فعلى الرغم من الجرأة والصراحة والمباشر التى اتصفت بها تصميمات سونيا ديلوناى إلا أنها ظلت تصميمات على قدر كبير من رهافة الحس وسلامة الذوق، وماذا ينتظر غير ذلك من فنانة كبيرة تشـربت مفاهيم الفن الحديث بما أحدثته من تغيير جذرى فى الذوق العصرى أيضًا؟ وقد كانت سونيا تقول: «آن للحياة اليومية أن تتشرب بالذوق العصرى، إن الفن الحديث لم يجهد نفسه كى يظل حبيس المراسم والمعارض بل كى ينطلق ليضع بصماته على أشياء الحياة اليومية»، وقد أقبلت دور الأزياء

الكبيرة على تصميمات سونيا ديلوناى، ووصلت مبتكراتها إلى قاعدة جماهير المستهلكين العريضة، وليس بمستبعد أن تلتقى أى سيدة أنيقة من سيداتنا. وهى تنتقى قماشًا لفستان جديد، أو وهى تختار ثوبًا لاستعمالاتها اليومية - ليس بمستبعد أن تلتقى بتصميم لسونيا ديلوناى، ولئن كانت السيدة المشترية لن تقرأ توقيع الفُنانة على الثوب أو القماش إلا أنه ليس من الصعب أن تتعرف على بصمتها.

آثرت التفرغ:

وعندما رأت سونيا أن هذا النشاط التجارى قد أخذ يستغرق وقتها كله، ولا يدع فرصة لها كى تفرغ لتجاربها التشكيلية البحتة، وهى متطلبات روحية لا تستغنى عنها فنانة أوتيت رهافة حس، وتوقد قريحة، مثل فنانتنا، آثرت أن تكف عن ذلك، وتكرس نفسها لفنها، على أن التطبيقات العملية لأفكارها التشكيلية قد أبانت عن أهميتها، وعلى الأخص عن قيمتها المعمارية، وقد تسنى لسونيا ديلوناى أن تستعرض صلاحيات أسلوبها فى التصوير الحائطى بمناسبة المعرق الدولى الذى أقيم فى باريس عام ١٩٣٧، وقد عهد إليها فى هذا المعرض الحافل أن تزين حوائط قاعة الطيران وقاعة السكك الحديدية فأجادت أيما إجادة من خلال أسلوبها المنفتح وألوانها المتحركة.

وقبيل غزو النازيين لفرنسا عام ١٩٤٠ تمكنت سونيا ديلوناى وزوجها من الفرار من باريس إلا أن المرض ما لبث أن داهم روبير فمات عام ١٩٤١ وترك سونيا لتجتاز مرحلة من التأمل البحت، وفى جنوب فرنسا حيث اعتصمت ، صورت عام ١٩٤٢ سلسلة من لوحات رهيفة

منغمة، تنبض بأحاسيس الفراق وذكريات أيام الكفاح المشترك من أجل تجديد الذوق الحديث، واطلاعه على إمكانات جمالية خارج النقل الحرفى للطبيعة، وبعد الحرب أسهمت سونيا فى إقامة «صالون الحقائق الجديدة»، وهو من الأفكار التى كان قد نادى بها روبير ديلوناى منذ عام ١٩٣٠، وفى هذا الصالون تجمع المصورون التجريديون من مختلف أنحاء العالم، وعرضوا أعمالهم جنبًا إلى جنب، مما أثرى الحركة التجريدية، وفتح أمامها آفاقا جديدة يمكن البلوغ إليها.

وفى عام ١٩٥٣ آن الأوان أن يقام معرض شامل لأعمال سونيا ديلوناى الفنانة التى على الرغم من الزهد الذى اتصفت به لوحاتها، لم تقل ثراء أو عمقًا عن أكثر الفنانين اغترافًا من الطبيعة، ونقلاً لظواهرها.

فى أرض الشمس التى تسطع وتتلألأ

فى هذا الزمن الصاخب، حيث يسود العنف، ويعلو الدمار والفتك والشراسة، نسعد إذ نلتقى على غير انتظار بفن المصور الفرنسى المعاصر دانيل جوجيه، إنه واحة وارفة الظلال، نستريح عندها من عناء سفر عبر صحارى. نرتوى برشفات من ماء عذب ونتخفف من أحمالنا الثقال، ونرطب جلودنا الملتهبة بنسمات رقيقة، وحتى إذا عدنا بعد ذلك نشد الرحال عبر الصحارى اليومية، فلن يكون الطريق أمامنا بمثل المشقة التى كابدناها من قبل نزولنا بالواحة، فسوف نكون قد حملنا معنا تذكارات من فن جوجيه، عيون مفعمة بالحنين، وشفاه تهمس بوعود، عيون تعزيك، وشفاه تهمس وتناديك، وإيماءات تدعوك وتمنيك.

من الذى يجلب للإنسان عزاءً؟

لوحات جوجيه قد تخيرت لنفسها دورًا فى هذه الحياة تؤديه، هو دور المعزى، تتواضع ولا تستعلى، لا تصخب بنظريات، ولا تدعى معرفة، ولا تؤرقك بطموحات، هى فحسب تقنع بأن تؤدى لك الدور الذى ما عاد الكثير يؤديه، تؤدى لك دور الصديق، تعالوا إلى يا ثقيل الأحمال، وأنا أريحك، هذا ما تقوله لكل من يطالعها، ومن منا فى هذا الزمن

الصعب لم يضح ثقيل الأحمال، وبذلك عاد الفن يتبين له دوراً يؤديه للإنسان المعاصر، من قال: إن الفن ماعاد له فى الحياة الحديثة وجود؟ يكفى أن تتأمل لوحات جوجيه، وسرعان ما ستتبين خطأ هذا الزعم، بل ان الحاجة أضحت فى هذا الزمن أشد من أى زمن آخر إلى الفن، إلى الفن الإنسانى، وقد أضحت هذه الحقيقة خافية. من ذا الذى يجلب للإنسان المرهق فكرًا وروحًا، للاهث، المتوتر، المستنفر على الدوام، عزاء ومواساة، من يلطف توتراته ويعيد السكينة إلى قلبه، والتوازن إلى وجوده ووجدانه؟ من يفعل كل ذلك سوى الفنان؟ بعض الفنانين اليوم اتجهوا فى الطريق العكسى وأنتجوا فناً زاد من حيرة الإنسان وبلبلته ومعاناته، بعض الفنانين اليوم شاركوا فى إيصال الإنسان إلى درجة قصوى من الإحباط، ووصلوا معه إلى مفرق طريق، لا رجعة فيه، ولا مخرج منه سوى الانتحار بمعانيه وصوره الكثيرة، ولكن لا نلبث أن نقول: إن هذه ليست مهمة الفن الإنسانى، الذى يرقى إلى مستوى الرسالات الكبرى، الفن فى العصر الحديث – وذلك من خلال تجربة جوجيه – ترياق، باسم، عزاء، ملاطفة، شد للأزر من أجل تحمل المشاق التى لم تكن لتخطر فى بال أحد، سوى أصحاب النبوءات السوداء، وهنا يأتى الفن ودوره، ليقول «لا» فى وجه البؤس واليأس والشقاء، ليضىء فى الظلمات المدلهمة شمعة، ليمد فى قفر الحياة اليد بزهرة، قد يستخف البعض من ذلك، ولكن أن الأوان أن نعرف كيف نكون متواضعين أصفياء القلب حتى لا نغلق أمام الإنسان الحديث الجنة الأرضية الوحيدة التى بقيت له.

وقد عرف جوجيه مهمة الفنان هذه فى عصرنا المدلهم بالظلمات، فلا تأتى لوحاته دويًّا مثل دوى القنابل والتفجيرات المتعددة الأسباب فى

مختلف أرجاء المعمورة فى يومنا هذا، بل تأتى نغمة من أوتار كمان، أو ناى أو قيثارة، هل أسعدت لحظة بأن تسمع قرويًا أو راعيًا يبث نايه بعضًا من أشجانه، أو أشواقه ماضيًا فى أمسية صيف على ضفاف النيل لتبتلعه الظلمة والمجهول، ويبقى فى أذنيك وصدرك من بقايا عزفه البدائى ما يجعلك أكثر تذوقًا لأمسيات الصيف وقمرها الساطع فى أديم السماء، يبعث إليك مع ضيائه الفضية الحانية أحاديث مثل تلك التى تتسلل من لوحات جوجيه الرقيقة إلى فؤادك؟

خصيصة تتميز بها لوحات جوجيه وتجعلك تتساءل إزاءها كى تبلغ إلى فهم حقيقة فنه، ما الذى عل جوجيه الذى يحيا فى واحدة من أكبر عواصم الفنون فى يومنا، ألا وهى باريس، لا يمضى فى ركاب من راحوا يقتفون خطى الأساليب الحديثة، وينتجون لوحات يدافعون عنها إزاء تمرد الذوق الفردى والجماهيرى «بالعصرية»؟ لماذا؟ حقا، لماذا؟ ليس من السهل أن تأتيك الإجابة، ولكنها لابد أن تأتيك من منطلق أن هذه «العصرنة» للفنون الحديثة، تؤدى فى النهاية على حساب التضحية «بالإنسانية» التى يجب أن يتصف بها الفن الحقيقى أول ما تتصف، وليس بالسهل أن يقاوم الفنان الحديث إغراء الانجراف إلى «العصرية» ولو على حساب «الإنسانية» فهو من أجل مقاومة هذا الإغراء بحاجة إلى صفات اتصف بها موقف جوجيه من «الفن» و «الحياة» معًا. وأول هذه الصفات هى التواضع والزهد والفهم وتحمل التبعة. وقد جاء فعلًا فن جوجيه متواضعًا لا يستعلى على المتفرج، ولا يشعره بالضآلة فيؤدى به إلى هوة الإحباط القاتمة، وجاء فنه أيضا متحليا بالزهد الذى يرقى من خلاله الفنان الواعى إلى مدارج التفرد والشفافية، ومن خلال عمليات

جريئة من الحذف والإقصاء ومقاومة إغراءات المواضيع استطاع جوجيه أن يبنى عالمه على مفردات محددة دون تجاوزها إلى غيرها، وأطرف ما اتسمت به تدابير الحذف عنده إبعاده لمعالم العصرية التى سرعان ما يداخلها التغيير والزوال. فهو يقتصر على مقومات تكاد تضحى تقليدية، من صبايا وزهور وأماكن هى مرافئ رحيل أو عودة من أسفار، وكل هذه مشاهد غمست فى بوتقة رؤيته الداخلية، فبدت مشاهد ذاتية، وإن احتفظت بإيماءاتها إلى العالم الخارجى، فأين نحن فى لوحات جوجيه؟ ومع من نحن؟ وفى أى زمان؟ لا إجابة محددة يمكن أن يدلى بها، فالزمان والمكان والشخصية غير حبيسة فى أطرها الموضوعية، إنها مغموسة فى محبرة الروح التى تفضى بالمشاهد إلى ماليس محدودًا بزمان أو مكان أو بشر، هذه لوحات جوجيه إذن، وإلى أى مدرسأو مذهب تنتمى أهى إلى المدرسة الانطباعية أقرب؟ إلى تلك المدرسة التى أخذ فنانوها مثل أوجست رينوار وادجار ريحاه وادفار مانيه وغيرهم على عاتقهم أن يلتزموا بالواقع أشد الالتزام فجاءت تصاويرهم رغم ذلك إلى عالم الأحلام والرؤى الذاتية أقرب؟ أهى تنتمى إلى لوحات الوحشيين ومنهم ماتيس وفلامنيك وديرين ودوفى، التى جاءت ألوانهم فى لوحاتهم كى تبنى أكثر مما تحاكى، أم هى تواكب أعمال بعض من الفرسان الزرق، وبالأخص أوجست ماك؟ أم هى تمضى فى ركاب مارى لورانسين وتتشرب بسمات من لمسات فنها النسائى، أم هى أقرب إلى بابلو بيكاسو فى مرحلتيه الزرقاء والوردية على الأخص؟ أما توغل إلى ما هو أقدم منها صاعدة إلى أعمال لواتو وفراجونار وبوسان؟ أم تشتد اقترابا من أعمال الرمزيين من أمثال أوديلون ريدون فتضحى إلى حد بعيد «رمزية»

بدورها؟ أم هى تتلاقى مع أعمال لرمبرانت وفيلاسكويز ودافينشى وجواردى وتيرنر وكورو وغيرهم ممن عبر جوجيه صراحة عن ارتباطه بهم، وما يكنه لهم من تقدير خاص؟ أم هى تنزل لتأخذ بعضًا من معالم الأحلام التى أتت بها السيريالية، وأنصارها وعلى الأخص مارك شاجال وبول ديلفو بشخوصه التى تتكرر ولا تتغير مثل شخوص جوجيه أيضًا؟ أم ماذا غير هذا وذاك؟ الحق يقال، إن لوحات جوجيه تعبر أعمال هؤلاء وغيرهم ولكنها تغنى عن هذه أو تلك وتمضى لما هو خاص بها ومتفرد تماما. أهى تعبر المسافات لتأتى إلينا وتقترب من حيث لا تدرى من بعض بورتيهات الفيوم ومن أعمال لجمال محمود وغيره أيضًا؟

ماذا تريد أن تقوله العيون؟

قلنا إن جوجيه استطاع فى هذا الزمن الصعب أن يمضى بسفينته فى خضم البحر الصاخب، ومثل الربان الماهر عرف أنه كى تمضى سفينته تشق طريقها عليه أن يتخفف من محمولات كثيرة فاستبقى لعالمه مقومات محدودة تميز بها عالمه وتفرد.

لوحات تهدف أن تبعث فى نفس المتفرج راحة ودعة فى هذا الزمان الصعب المرهق كما قلنا، ولكنها أيضا ليست راحة سطحية بل هى أعمق من ذلك، فهى راحة تبعث فى النهاية نوعاً من التأمل الهادئ الرصين الوديع، تضمد الجراح، فتلتئم وتمكن الكيان الإنسانى بعد ذلك من أن ينبض بالحياة.

من هم نساؤه تلك، اللاتى سواء رفلن فى ثيابهن أم تخففن منها لا ينتمين إلى زمان أو مكان محدد، ويرتقين بالفن إلى مستوى من الأبدية

التى وصلت إليه من قبل نسوة بول ديلفو أيضا؟ إنها تقول لنا الكثير دون أن تنبس ببنت شفة، وذلك بالأخص من نظرات عيونهن الجسور فى حياء، التى تنظر إلينا دون أن ترانا، وتفرض دون صخب علينا نفوذها تاركة فى أعماقنا انطباعًا لا يمحى سريعا بجسارة وحياء، ولا يتوصل إلى ذلك إلا من كان مثل جوجيه فنانًا قديرًا، ويتأتى له أن يبلغ بلوحاته أن تفرض مضامينها علينا دون أطناب. ماذا تريد أن تقوله تلك العيون؟ هذا ما علينا نحن أن نستنتجه ونتخلصه دون أن يفرض علينا الفنان إجابة محدودة بذاتها.

وجوجيه لم يتوصل على أى حال إلى التعرف على العالم الذى اختاره ليرتبط به فى هذا العصر الصاخب الذى تعددت المذاهب الفنية وتنوعت إلى حد لم يسبق له مثيل، من خلال دراسة واستيعاب بقدر ما كان ذلك من خلال مذاق جذرى ليس من السهل التخلص منه أو الإعراض عنه دون التردى فى الآلية والضياع والتبعية.

صبايا جئن إلينا من زمن البكارة، يحملن إلينا شاعرية ما فى هذا الكون الشرس، فى أطر متعدية للزمان والمكان، تحمل فى طياتها تأكيدًا بأن ماهو متخيل هو بدوره حقيقى عبر الصدق الذى يختلط فى لوحات جوجيه موضوعيًا بكل ما هو دفء وأريج وظلال وأثير ونغم، ويؤازره شكليًا كل ما من شأنه أن يتخفف به العمل، ويعفيه من ثقل المادة، ليسمو المشهد إلى مستوى من الرهافة والأثيرية، باقتصاد فى التفاصيل وذوبان الأطر الخارجية فى الفضاء التشكيلى اعتمادًا على معالجات ذاتية، وإن التحمت بأصول كلاسيكية، مع إعراض عن انشغالات العصرنة،

وتمسك بالمنظور والبعد الثالث، مما يكسب المشهد عمقًا يضفى على العمل مزيدًا من الإيحاءات بظلال وأضواء وسماوات وبحيرات وشجر، وتتحاور هذه مع ما ارتسم على وجوه النسوة والصبايا من عواطف وأفكار وتذكارات، ولمسات الفرشاة عريضة وعجينة الألوان خفيفة والخط قد تحرر من كل تفاصيل تكبله والانشغال التقنى الأول هو بخلق الأجواء، الأجواء التى لا تلبث أن تستغرقنا، وننغمس فيها، وتنبض بما ننبض به من أحاسيس وأفكار، ويبحر بنا دانيل جوجيه عبر أسلوبه صاعدًا بنا حقب الفن، مكتشفًا بطريقة ذاتية جوهر الرؤى القديمة الثمينة، وأطرها التى أفرغت فيها، وهو فنان أصيل لا تخدعه الصيغ وتحبسه فى إسارها، يقول: إنه لا يرى حدودًا فاصلة وحاسمة بين ما هو تشخيص وما هو تجريد، وهذا فعلاً ما يعرفه الأساتذة الكبار، وهو فعلاً يمارس التجريد فى ثنايا لوحاته التشخيصية ويستعين به من خلال لمسات فرشاته العريضة لإضفاء مزيد من الفراغات فى لوحاته، فتتسلل منها النسمات والضياء.

سئل دانيل جوجيه ذات مرة أين يحب أن يعيش فأجاب حيث تسطع الشمس وتتلألأ، وها هو يأتى إلى بلادنا، فمرحبًا به فى أرض الشمس التى تسطع وتتلألأ.

شباب أبدى:

وتتواكب أعمال جوجيه كثيرًا مع أعمال موسيقية من صنف لوحاته، ويشير هو نفسه إلى حبه الشديد على الأخص لموتسارت، ويعرج على الألوان فيقرر أن ما من لون بذاته يمكن أن يحقق هدفًا تشكيليًا وحده، بل لابد أن يدخل فى حوارات مع ألوان أخرى يتناغم معها، وهو

ما يفعله فى لوحاته فتأتى التناغمات اللونية عميقة وجذرية فى أعمالـه وتعتمل فى اللوحة ككل كما تعتمل فى كل جـزئية من جـزئياتهـا، ومن الانـطباعـات التى ينجح أسلوب جـوجيه فى تحقيقهـا تلك الأثيـريـة «الأجوائية» والإشعار بأنك لست إزاء مجرد مشهد داخل إطار محدود، بل إن إطـار المشهد يتسـع كثيرًا فيصـل المشهد إلى درجـة من الانفتاح والرحابة والتجرد عن التحديد، حتى لنكاد نعتقد أن تلك النسمات التى تهتز لها أطراف الغلالات الرهيفة إنما ترد من خارج إطار اللوحة التى تشغلها تلك الصبايا، وقد نجح جوجيه فى تحقيق ذلك فى لوحاته الزيتية المنفذة على ورق بما يضفى عليها طابع لوحات الاكواريل، ويميل الفنان إلى وضع ألوان داكنة يدفع فى ثناياها كثيرًا من الضوء فتبدو مثل الحلى المتـلألئ المصقول بلمسـاته الـرشيقة اللدنـة، والتى تتحاشى الخـطوط المستقيمة والزوايا الحادة، والميل أكبر وأوضـح إلى الخطوط الانسيـابية العضـوية التى لا تحـدها فى تـدفقها الحيـوى فى أرجاء اللوحـة حدود ألا تحاشى الافراط المخل بوقار العمل، ذلك الوقار الذى لا تفقده فى أى عمل من أعمال جوجيه أيا كان موضوعه، وأيا كانت معالجته الشجية له. وتتمتع أعمال جوجيه بخصيصة من التوازن الذى يضفى عليها مسحة كلاسيكية رغم عصريتها المؤكدة، ولكنها عصرية عـلى أى حال ذاتيـة مستمدة من اقتناع الفنان بضرورة تحاشى ما يفعله المحدثون المعاصرون له.

والصبايا والزهور والشجر والثياب والماء بحرا كان أم بحيرة عناصر تتكامل فى أعمال جوجيه، ولكن أثمن ما تنقله إلينا أعمال جوجيه هو ذلك الانطباع بالشباب الأبدى الذى لا يلحقه ذبول أو زوال المرتسم

بالأخص على قسمات الصبايا اللاتى يطالعنك فى لوحاته.

وقد طرق جوجيه عديدًا من المرات موضوع المغنى الجوال وإذا كان هذا المغنى بالإضافة إلى زميله مهرج السيرك قد لقيا لدى المصور جورج رووه معالجات أضفت عليهما قسطًا من الحزن، إلا أن جوجيه قد عنى فى لوحاته للمغنى الجوال ان يطرد عنها مسحة الحزن هذه رغم النظرات الساهمة والعيون المفعمة بشجن دفين يصل الأمر إلى حد الألم. وتروى لوحاته التى من هذا القبيل حكايات غرام، وأمانى فى لقاء وحسرة على فراق فى زمان انقضى، وزمان منتظر. ثمة أمل إذن يحدثنا عنه جوجيه بلغته التشكيلية ورؤاه الخاصة العذبة.

ويتمتع جوجيه ولاشك بموهبة الملون الممتاز، سواء استخدم ألوان الزيت أو الجواش، كما يتمنع باقتدار فى الرسم، وبمعرفة تامة لما يجب أن يفعله كى يشيد لوحة موفقة، مع روابط قوية بأساتذة التصوير القدامى، وهو لا يبدو فى فنه منشغلًا بالرغبة فى حل مشكلة تؤرق باله، أو فى تشييد عالم جديد غير العالم الذى ينتمى إليه، على أنه أيضًا يبدو مشدودًا إلى شخصيات ليست من لحم ودم بقدر ما هى أثيرية قدت من أشعة القمر، فبدت أطيافًا تستحم فى أصبحة وادعة ممتدة لا يعكر صفوها شىء. وعالمه إلى عالم الأحلام أقرب، ويعطى إحساسًا قويًا بالضوء والمساحة، وحب الحياة، والحركة، أنه فنان استقل بفنه ونفسه ولم يخضع لجماعة، أو ينضوى تحت لوائها، وأدار ظهره عن هتافات الفن الحديث وآخر صيحاته، واكتفى بأن يغمس فرشاته وأقلامه فى الشعر والحقيقة.

حفيدات فينوس

انصعن لطبيعتهن النسائية:

من الفنانات القبرصيات من انصعن لطبيعتهن النسائية، فجاءت لوحاتهن فياضة بالعاطفة والرقة، وفى مقدمة هؤلاء الفنانات سولا ليبسو - يانجو المولودة عام ١٩٥٢ فى مورفو بقبرص، وقد سافرت إلى فرنسا بعد إتمامها لدراستها الثانوية، حيث درست الفنون الجميلة فى تولوز ما بين عامى ١٩٧٠ و ١٩٧٤، وقد تفوقت فى الرسم والتآلف اللونى، وقد تجلّى ذلك فى أعمالها كما فى لوحتها «الصلاة» عام ١٩٧٧، وتلعب الخطوط الانسيابية ونصف الدائرية دورًا ملحوظًا فى أعمالها، إذ تبتعد قدر الإمكان عن الزوايا الحادة والخطوط المستقيمة، وهى فى ذلك تختلف عن زميلتها فيرا خادزيذا التى تسود لديها الهندسيات والمعادلات الرياضية، أما عند سولا ليبسو - يانجو فليونة الخط وتموجه يلعبان الدور الأساسى فى التكوين وفى تحقيق التأثير الجمالى المطلوب لدى المتفرج، وإذ تقترب ألوانها الفاترة إلى حد ما من ألوان مواطنتها ريا أثاناسياذو إلّا أن مذاقَ الألوان عند كل منها يختلف عن مذاقه عند الأخرى، وإذا كانت ريا تصعد بنا إلى مدارج روحانية بعيدة، وتمضي بنا

متجاوزة بوابات الأرض إلى العالم الآخر، عالم المُثل الأفلاطونى، تُبْقِى سولا علينا مرتبطين بحسية الحياة المعاشة، ويتحقق فينا ذلك أمام لوحتها «ذكريات» عام ١٩٨١، و «طبيعة صامتة» عام ١٩٨٢، وفى اللوحة الأولى تصور لنا سولا امرأة شابة ينبض كل جزء من جسدها بالحياة، وقد غرقت فى ذكريات تترك لنا الفنانة أن يتخيلها كل منا بحسب هواه، فنعيش اللوحة ولا نكتفى بمعاينتها فحسب، أما فى اللوحة الثانية، فتقدم لنا سولا مائدة حافلة بأطايب الفاكهة من عنب وكمثرى وتفاح، متناثرة ومرتبة على غطاء من الحرير الأبيض الرقيق.

وقد اشتركت سولا ليبسو - يانجو منذ عام ١٩٧٥ فى العديد من المعارض الجماعية، كما اشتركت فى معرض دولى أقيم عام ١٩٨١ فى مونت كارلو، وفى العام ذاته قدمت بعض أعمالها فى العاصمة اليابانية.

على أن أكثر فنانات قبرص امتلاءً بالحس النسائى هى الرسامة الخزافة هيلينى لامبرو المولودة عام ١٩٤٩ والتى بعد أن أكملت دراستها الثانوية فى قبرص سافرت إلى جلاسجو حيث درست أصول الرسم والخزف. وعادت تدرس الفن بمدارس جزيرتها منذ عام ١٩٧١، وتشرف على بعض مراكز الحرف البيئية، على أنها أبدعت على الأخص فى مجال تصوير كتب الأطفال، حيث تمكنت فى كتاب «حكايات الآلهة» أن تبدع صفحات التحمت فيه الكتابة بالرسم التحامًا حقق الوحدة المفتقدة كثيرًا فى رسوم الكتب.

وتنبىء رسوم هيلين لامبرو عن ينابيع شرقية متدفقة بأعماقها، وتتلاقى أشكال الطير والزهر والبشر فى إبداعاتها على نحو غنائى يثير فى الناظرين متعة وفى القلب بهجة.

فإذا التقينا بأعمال ماريا تورو المولـودة عام ١٩٤٣ فى أمـوخستو توهجت الألوان فى هذا العالم النسائى المغلق على نفسه، وقد أُقْصِيَ خط الأفق تمامًا من الرؤى الغارقة فى اللون الأحمر المتوقد (الذى استخدم فى إشعاله الزيت والباستيل وخامات أخرى مختلفـة) وانحصرت جمـرات الألوان فى حيز ضيق شديد الاقتـراب من المتفرج، حتى ليكـاد يشعر بزفرات كائنات ذلك الوجود الحميم تلفح وجهه، وبنبضها يصم أذنيه وإن كانت تلك الكائنات لم يبق منها فى ذلك الأتون سوى أشلاء أو بقـايا تحكى من أقبيتها المتأججة بنيران عواطفها وغرائزها حكايات هى فى الغالب منقضية.

وبهذه الإضاءة التى لا تنير بقدر ما تحرق، والتى تذكرنا إلى حد بعيد بإضاءات فانتين لاتور الحارقة، يمضى عالم ماريا تورو إلى طرف النقيض من عالم فنانة مثل ريا أثاناسياذو، من منتهى البارد إلى منتهى الساخن، عبر ألوان لا تعبر عن نبضات عقل أو قلب بقدر ما تعبر عن فوران جسد، وقد تفردت ماريـا تورو بعـالمها هـذا واستغنت فيه عن الخط، انسيابيا كان أو هندسيا، لتقيم عالمها أساسًا على دلق اللون الأحمر من أتون مستعر على أرضية تصطبغ به كلها، وتبدو عليها الأشكال مقطعة، كأنها جمرات متقدة فى ذلك الجحيم اللونى.

وقد درست ماريا تورو الرسم والتصوير والحفر فى لندن وإيطاليـا، وعرضت منذ عام ١٩٦٣ فى بلدان أوروبية وأمريكية عديدة.

وتظل الألوان جذابة، ومتنوعة فى العالم النسائى لكل من الفنانتين نيكى مارانجو (المولودة عام ١٩٤٨) وذيسبو كيبريانو – سيرغيو.

أما نيكى مارانجو، فهى تلتقط جزئيات من العالم المحيط بها، مثل مقعد أو أريكة أو قفص عصفور أو بساط أو غطاء سرير أو مجموعة من الآنية، ثم ترسمها وتلونها بألوانٍ ذاتية حقا، ليس فيها ذلك التوقد الذى نجده عند ماريا تورو، فألوانها لا تحرق بل توقظ فى كوامن الشعور أحاسيس قد تعجز عن إيقاظها من لم تكن قد منحت موهبة الشعر مثل نيكى مارنجو.

وتزداد الألوان اشتعالاً عند ذيسبو كيبريانو - سيرغيو المولودة عام ١٩٤٩ بل وتتحرر من إطار الأشكال المرئية كما عند نيكى مارانجو، لكن هذه الألوان لا ترقى فى توهجها إلى ألوان ماريا تورو.

وتميل ذيسبو فى لوحاتها إلى موضوعات رمزية ومجردة، تسترد فيها فرشاتها حرية انطلاقها، ولعل فى ممارسة ذيسبو لفنون العمارة والخزف والحفر بالإضافة إلى التصوير ما أثر على إبداعاتها، فتنبسط الألوان فى لوحاتها على مساحات، محددة بخطوط محسوبة حتى لو جاءت متعرجة، وتتصارع فى انسجام إملاءات الفكر والعاطفة لتكون التشكيل المرجو.

النظرة الشاعرة الإنسانية:

ولا يصعب على الفنانة هيلينى ميتزى المولودة فى لارناكا عام ١٩٣٠، والتى درست التصوير فى أكاديمية فينا للفنون الجميلة حيث حصلت منها على شهادتها العالية عام ١٩٥٨ - لا يصعب على هيلنى ميتزى أن تتوصل إلى الاستحواذ على اللفتة الإنسانية، وبالأخص تلك النظرة النسائية الموحية فى وجوه أشخاصها، وذلك من خلال تمكنها من الرسم

الذى يتميز فى أعمالها بالدقة والرقة معًا، وإذ تتجلى غنائيتها فى لوحاتها عن الزهور والفاكهة، تتجلى قدرتها على سبر الأغوار النفسية فى بورتريهاتها، التى تدعو المتفرج إلى حوار لا ينضب معينه سريعًا، ولعل وجوه تلك الأرملة وابنيها الصغيرين تقول للمتفرج الكثير عن الزوج والأب الغالى الذى ضاع. أما لوحة الفنانة لنفسها وترجع إلى عام ١٩٥٨ فإنها ترنيمة عذبة للصبا والجمال والأحلام.

وبكثير من الرقة والرهافة أيضًا تتناول المصورة تاسولا مافريللى المولودة عام ١٩٥٤ موضوعاتها المستقاة عادة من النظرة البسيطة ولكنها على أى حالٍ نظرة شاعرة إلى أماكن الحياة اليومية. ففى المقاهى والمطاعم والمنتديات تجد تاسولا ضالتها من التكوينات التى تنقلها إلى لوحاتها بكل التواضع الذى يشعر به الفنان المخلص أمام ما تقع عليه عيناه، وعينا تاسولا، حفظهما الله، عينان عاشقتان للطبيعة، تشبعتا بالدرس الذى أوردته «الانطباعية» لتنتشل البشر من دواكن الألوان وقواتمها باعثة فى النفس البهجة، وهذه البهجة تنجح تاسولا فى تحقيقها من خلال ألوان البستيل والألوان المائية التى تستعملها عادة فى لوحاتها، وتستخدم الفنانة الخط برهافة واحترامٍ لا يقل عما توليه للألوان أيضًا، وخطوطها غير متزمتة، مذابة فى إحساس بالعلاقة الودود بين الخط واللون، كوسيلتين تتعاونان فى بناء التكوين، فلا الخط يخنق اللون ويحبسه فى قبضة آسرة، ولا اللون يضحى حواذيًا، وينكر على الخط دوره، فينساب فى أرجاء اللوحة بحرية وطلاقة، ليضيف الإيقاع النغمى الذى تشاركه فيه الألوان أيضًا، وعلى الرغم من أن كل شىء محسوب فى لوحات تاسولا مافريللى بدقة صانع يعرف أصول صنعته إلا أن تلك

الحساسية سرعان ما تذوب وتتلاشى، فلا يتبين المتفرج أمامه سوى تكوينٍ متوازن جميل، بل وأيضًا ما هو أبعد من التكوين، وأقصد بذلك نقل الانطباعات والإحساس بالأجواء.

وقد تعلمت تاسولا أصول ذلك كله أثناء دراستها بجامعة باريس، فى الفترة من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٥ حيث حصلت على شهادة الليسانس فى الفنون التشكيلية.

وعلى ذات درب تاسولا مافريللى، تمضى هيلينا سولومو - بالاوندا المولودة عام ١٩٥٣ والتى درست التصوير بالمراسلة من أثينا فى الفترة من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٤ وهى بدورها تنتقى للوحاتها الزيتية مشاهد من الحياة اليومية، لتؤديها بطريقة واقعية، تتوفر فيها الدقة فى الأداء، وتناسق التلوين، وتفضى تلك الرقة والرهافة السائدة فى ألوانها الطبيعية المصفاة إلى إضفاء جو من الألفة والسكينة على لوحاتها، تجعلها بهجة للعين، وإلى القلب حبيبة.

وفى لوحتها «عند باب الغرفة» المصورة بالزيت عام ١٩٨١ نجحت الفنانة بلا افتعال أو صخب أن تعقد علاقة تضاد حيوى بين الشيخوخة، والحائط الذى انهدم عنه الطلاء بداخل الغرفة، وبين الربيع المتفجر بالضياء والحيوية فى الحديقة البادية من الباب الذى انفتحت إحدى ضلفتيه، سامحًا لشعاع الشمس أن يتسلل إلى الغرفة ليبدِّد حيثما حل بعض ظلال الداخل، وربما أيضًا ظلال الشيخوخة، والذى نريد أن نقوله فى هذا المقام أن الفنان المبدع يستطيع حتى من خلال الالتزام الصادق بالواقع أن يرقى بعمله الفنى إلى مستوى أعلى من مجرد الواقع الذى قد

لا يقول شيئًا بين يدى فنان غير مبدع. إن الصدق ليس بعيب، إنه أولى درجات الإبداع الفنى، وهذا ما تؤكده لوحات مثل لوحات كل من هيلينا سولومو - بالاوندا وتاسولا مافريللى.

وتنقلنا العجوز الجالسة بجوار باب الغرفة المطل على الحديقة فى لوحة هيليا سولومو بالايوندا إلى عجوز آخر أُدِّى بأسلوب مختلف، ولكنه يعطينا الفرصة لتأملات عديدة بدوره، إنه العجوز فى لوحة «أبى» للمصورة ذورا أورفانو - فارماكا المولودة عام ١٩٣٧ وزوجة النحات القبرصى أندريا فارماكا، هذه اللوحة التى أديت بألوان منطفئة، ترينا العجوز وقد خيمت من حوله العزلة، واختفت معالم الأشياء لتزحف عليها ظلال بنفسجية وزرقاء وخضراء داكنة، ونشعر بالعجوز قد انعزل عن العالم كله، وسيطر عليه إحساس بحصار، لا يترك شيئًا أمامه ولا شيئًا خلفه، فهو كائن مغروس فى أرض العزلة، غارق فى ذكريات لا يفصح لنا على أى حال عن أى شىء منها.

وتتجه ذورا أورفانو - فارماكا، التى درست الفن فى لندن ما بين عامى ١٩٥٨ و ١٩٦٢ وحصلت من أكاديمية سان مارتين شهادة التخصص فى التصميم، تتجه فى معالجة الطبيعة إلى إذابتها فى ألوان منطفئة، فلا تبين معالمها، إلاَّ كما لو كانت فى النفس منطبعة، ومن ثم لا تبدو كحقيقة ملموسة، بل كمجرد تذكارات بعيدة تبرز من أغوار سحيقة.

ويمزيد من «التعبيرية» تصور الطبيعة كل من انَّا روسى (المولودة فى نيقوسيا عام ١٩٤٢) وهيلنى خادزيورغيو (المولودة فى أموخوستو عام ١٩٤٩) وعلى الرغم من تعبيرية كل من هاتين الفنانتين فى

مواجهتها للطبيعة وترجمتها إلى لوحاتها، فإن ألوانها لازالت تحمل نبضة من الحلاوة النسائية.

وقد درست الأولى الفن فى لندن بين عامى ١٩٥٩ و ١٩٦١ واشتركت فى بينالى الإسكندرية عام ١٩٦٨ وترينالى الهند فى العام ذاته، أما الثانية فقد درست التصوير فى أثينا بين عامى ٦٨ و ١٩٧٤ كما عنيت بالخزف وبالموسيقى، وهى تكتب الشعر تحت اسم مستعارٍ أيضًا.

الاستمتاع بما هو محبب ومتاح:

وبحس نسائى على غاية من الرهافة ترسم الفنانة خريستالا ذيميتريو المولودة عام ١٩١٩، والتى استهوتها الطبيعة فى بلادها من جبل وبحر وقرى وموانٍ وقوارب رجراجة وألوان متناثرة فى أحضان الشجر.

وخريستالا فنانة بدائية، شرعت ترسم من سنوات عمرها الباكرة، وقد غمست فرشاتها فى حياة الخلاء، وعلى الأخص فى خضرة الجبل وزرقة الماء فى قريتها كيثريا، وتنم أعمالها عن حب شديد لمظاهر الحياة التى امتلأ بها وجدانها وناظريها، وتعانقت الطبيعة فى لوحاتها بذاتيتها المبدعة، وجاءت أعمالها ودودًا لا تثير قلقًا فى البال أو رهبة فى النفس، ولا تدعوك إلى الإعراض عما حولك، وإغماض الجفنين لترحل فى رحلة بعيدة محفوفة بالأخطار والهواجس. إنها تتغنًى فحسب بالحياة، وترضى بها، وتدعوك إلى الاستمتاع بما هو متاح لك ومحبًب، وياله من ثراء ذلك المتاح لك بحسب ما تصوره لك خريستالا، الكائنات فى لوحاتها تطل عليك فى وداعة، وتهمس لك بأغانى الطير على الأغصان، والأكواخ فى حضن الجبل، والموج عند الشطئان الساحلية، تقول لك الخطوط والألوان: أنت

أيضًا تستطيع أن ترسم، لو كنت مثلى مفعمًا بحب الطبيعة متيمًا!

وإذا قارنا فن خريستالا بفن ريا أثاناسياذو، فسوف نجد أنه إذا كانت الثانية تصور لك ما بعد الواقع، فإن الأولى تقنع بالواقع، ومن ثم جاءت طموحات ريا وانشغالاتها مختلفة شكلًا وموضوعًا عن طموحات خريستالا وانشغالاتها، وجاءت بالتالى أغنيات ريا مختلفة عن أغنيات خريستالا، ولكن الغناء الأصيل غناء، وإن اختلف المغنون، والفن فن وإن اختلف الفنانون، وكل من خريستالا وريا قادرة أن تشجى بغنائها.

وقد انشغلت خريستالا أيضًا بالخزف والحفر والديكور، وحصلت عام ١٩٧١ على الجائزة الأولى فى مسابقة التصوير والديكور المعقودة فى كارلسبرج كما منحتها جمعية الأدباءيونانيين شهادة تقدير عام ١٩٧٧، واشتركت فى عديد من المعارض الجماعية فى قبرص وخارجها، مثل معرض براتسيلافا عام ١٩٧٣ ومعرض هامبرج عام ١٩٧٤ ومعرض بارشلونة عام ١٩٧٦.

فإذا انتقلنا إلى أعمال المصورة هيلينى موروذى - ميلى المولودة عام ١٩٥٣، والتى درست الفنون فى الولايات المتحدة وحصلت على درجة الدكتوراه فى التربية الفنية عام ١٩٧٥ من جامعة ماسشوستس، فإننا نجدنا أمام فنانة قوية التعبير تعالج بعزم الرجال موضوعات نسائية، ولا تهاب المساحات ولا تدفق الألوان، فتضع وفرة من الألوان على لوحات فسيحة، وتصور فيها على الأخص مشاهد من حياة المرأة القبرصية، وتترجم رؤيتها لها فى أجسام صريحة، وتجمعات تتنوع بين لحظات العمل (كما فى لوحتها «عند حنفية المياه» عام ١٩٧٨)، ولحظات الفراغ (كما فى لوحتها «ثرثرة» عام ١٩٧٩)، حيث جلس عدد من

القرويات يحتسين القهوة، ويتبـادلن أطراف الحـديث وكما فى لـوحتها الأخرى بذات العنوان (عام ١٩٧٨) حيث وقفت النساء عند عتبات البيوت يتداولن فى أمر أو يتناقلن خبرًا. وتعنى هيلينى موروذى برباط الأمومة المقدس، فتصور أمهات قبرصيات سامقات يحملن على أذرعهن الوطيدة أولادهن فى حنان واعتزاز، ولا شك أن الفنانة قد تمكنت من خلالها وألوانها المتميزة أن تحقق أسلوبًا خاصا بها لا تخـطئه العـين، ورغم مـظهره الخشن ومعـادلاته التشكيليـة المحسوبـة فلا زال الحس الأنثوى ينبئ فى لوحاتها عن المرأة القبرصية.

من دفء الأجسام إلى عوالم الأحلام:

على أنه مهما قلنا عن قوة التعبير وضخـامة الأجسـام عند هيلينى موروذى فإن بوليكسينى بانـديلى المـولودة عـام ١٩٥٠، والتى درست التصوير فى جامعة أيكس آن بـروفينس الفرنسيـة بين عـامى ١٩٦٩ و١٩٧٢، تميل بدورها إلى الأجسام الجرمة القوية، كما فى لوحـاتها عن «العناق» ولكن ألوانها تميل إلى الانطفاء والقتامة، فتغلب عليها البنيات والرماديات والأخضر الداكن، كما يقل الهواء فى أعمالها، وتتكتم الأنفاس كثيرًا على خلاف أعمال هيلينى موروذى، التى رغم ازدحامها بالأشخاص الجرمة والأشكال الإنسانية الصرحية المتماسكة المتراصة إلا أن النسمات لاتزال تهب فى ثنايا تلك الأعمال وربما كان ذلك بسبب درجاتها اللونية الأقـل قتامـة من تلك التى تلجأ إليهـا بـوليكسينى، وربـا أيضـا لأن بوليكسينى تميل إلى المناظر الداخلية المحصورة بين جدران الغرف وفى الأركان الضيقة.

أما ريا أثاناسياذو فقد ولدت فى نيقوسيا عام ١٩٤٦ ودرست الفنون بلندن عامى ٦٤ و ١٩٦٥ ثم بليفاربول من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٦٩، حيث حصلت على شهادتها العالية فى الفن والتصميم، وعندما عادت إلى وطنها قبرص عملت منذ عام ١٩٦٩ بالتدريس فى مدارسها.

وقد قدمت باكورة أعمالها عام ١٩٦٣ وكانت لا تزال طالبة، واشتركت بها فى معرض قبرص العام، وقد توالت عروضها منذ ذلك الحين فى معارض جماعية وفردية محلية وخارجية، ولازال الجمهور المصرى يذكر أعمالها التى اشتركت بها فى بينالى الإسكندرية العاشر عام ١٩٧٤، كما اشتركت بنجاح فى بينالى باريس عام ١٩٨٠ ومعرض البلدان الاشتراكية عام ١٩٨١، ويغلب على لوحاتها الألوان الباردة التى تبرز منها على الأخص البنفسجيات والرماديات والورديات البواهت التى تكاد تقترب كثيرًا من عوالم الأحلام، حيث تغلف جريان الحياة ضبابية تجردها من دفء التفاصيل المتتابعة فى منطقية أرضية، وتعتمد ريا أثانا سياذو إلى تجميع شذرات من رؤى يومية تومئ ولا تحكى، وقد توصلت الفنانة بذلك إلى مستوى ذاتى بحت من السريالية والرمزية، تستهدف الاستحواذ على تجارب روحية متعدية للواقع ونابعة من منابع أثيرية شديدة الخصوصية، لا تعمد إلى التسجيل بل إلى الإيحاء بما هو متجاوز لقدرات العقل النفعى المحدود، وكأن الفنانة تريد أن تستخدم التجربة الفنية إلى ما يعتبر «قفزة» ترتفع بها الحياة الإنسانية، مثل راقصة باليه رشيقة، من على الأرض، وتكاد تلمس أناملها قرص القمر الفضى الذى لازال رغم ذلك عاليًا بعيدًا فى السماء اللازوردية ولكنها مجرد قفزة، مجرد توق إلى أن يؤدى الفن ما لم يؤده العلم من قبل، قفزة ليست على كل حال عدمية، بل هى

تحرر من قيود الجاذبية، وانطلاق إلى أعلى، وإذ نسرد هذه الكلمات فإننا نسردها كانطباعات ولدتها فى الوجدان لوحة ريا أثانا سياذو، التى صورتها عام ١٩٨١ بعنوان، «قفزة» ولعلها أيضًا «قفزة» عبر «أسوار» نحس بوجودها دون أن نراها فى لوحتها بذات الاسم عام ١٩٧٤، وترقى ريا أثاناسيازو إلى مستوى إنسانى عالمى رفيع بلوحتها «تطور» التى تنتمى إلى ذات المرحلة، التى تنتمى إليها لوحتها «قفزة» فقد صورتها بدورها عام ١٩٨١ وبذات الألوان الأثيرية الباردة والخطوط الانسيابية القليلة نسبيا، وتقودنا الفنانة عبر بحر وصخر وسماء شقت فيها نافذة، إلى رؤيا شاعرية على غاية من الرهافة، ونجحت الفنانة بفضل ملكتهـا اللونية المتفردة إلى أن تسمو بنا فى أجواء الروح والبعث والعالم الآخر، وأودعت ريما لوحتها ما هو من صفات الفنان المبدع حقًا. ألا وهو المضمون الكبير بـلا حذق أو افتعـال، إن فن ريا أثـاناسيـاذو يـومئ ولا يحكى، ينبئ ولا يسرد، ومن خلال بساطة وتواضع مقتدر تحقق الفنانة فى نفس المتذوق تأثيرًا قد يعجز عن تحقيقه من كان ذا صنعة وبلا موهبة.

وتقترب من ريا أثانا سياذو زميلتها اندرولا انجليذو اندونياذو التى تنساب فى لوحاتها الصخور والأشكال الإنسانية، مذابة فى ألوان الغروب، كما تنساب دفقات المياه.

وقد ولدت اندرولا فى نيقوسيا عام ١٩٤٧، ودرست الفن فى لندن مع التخصص فى التصوير فى الفترة من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٧٠، وعندما عادت إلى وطنها اشتغلت بالتدريس وواصلت دراستها العالية فى التربية الفنية بجامعة لندن عامى ٨٠ و ١٩٨١ وحصلت منها على «دبلوم التربية الفنية».

اما ريا كوميذو ايريل فقد ولدت فى نيقوسيا عام ١٩٤٨، وبعد إتمام دراستها الثانوية بجزيرتها سافرت عام ١٩٧٠ إلى جنيف، ثم أثينا حيث درست بهاتين العاصمتين الأوروبيتين أصول الفن والديكور المسرحى، وعادت إلى قبرص عام ١٩٧٤ وعرفت ريا كوميذو أيضًا بأعمالها الأدبية، إذ اشتغلت إلى جوار الفن بالشعر والقصة والمسرح، وقد أصدرت عام ١٩٧١ ديوانها الأول بعنوان «عابرو سبيل» الذى حصل على جائزة وزارة التعليم القبرصية كنموذج طيب للأدب الحديث. وأضافت الفنانة الشاعرة إلى انشغالاتها أيضا فن الأيقونة الذى مارسته منذ عام ١٩٨٠.

وقد اشتركت ريا كوميذو فى العديد من المعارض الجماعية فى قبرص، ومارست التصوير بحس شاعرة، واستفادت بالتجارب السيريالية، وانشغلت بالحضور الإنسانى على الأخص وأثبتت أنها ملونة ممتازة تغمس، فرشاتها فى الأحلام ورؤى العقل الباطن والأساطير وتحقق إبداعات تتصف بالحيوية والابتكار.

وعلى خلاف ريا أثانا سياذو وانزرولا تتجه فيرا خادزيذا غافر يليذو المولودة عام ١٩٣٦ نحو الاشياء والمادة، وتركن إلى الأشكال الهندسية والخطوط الحادة ولكنها تنجح مثلها فى التوصل بلوحاتها إلى الإيحاء بعوالم حالمة تسودها ضياء ناصعة وضاءة، وتخيم عليها العزلة والخواء من البشر وربما أوصلت بعض لوحاتها إلى الإيحاء بأنها إنما تنقل مشاهد من أكوان أخرى، أو ربما هى مشاهد من كرتنا الأرضية، ولكن فى أزمان مستقبلية غير أزماننا الحاضرة، وتتصف المناظر برحابة وانفتاح على أمكنة مترامية الأطراف، خلت كثيرًا من موجودات الطبيعة كالشجر والزرع، وحلت

محلها موجودات من صنع البشر كأعمدة لا نعرف ماذا تحمل، وأفنية مستوية، وكتل أسمنتية مكعبة غير واضح الغرض الذى وظفت من أجله، وأبواب تفتح على رقع من الأرض منبسطة، هى إلى رقع الشطرنج أقرب وآفاق تربض من فوقها سماوات كابية، تخضبها أحياناً ومضات من وهج يومئ إلى تفجيرات بعيدة غامضة، وتجثم فى حجرها أجرام ثقيلة قرمزية، وتبقرها عمائر شاهقة لا أثر فى واجهاتها لنوافذ أو أبواب، وعلى المناضد المستديرة قوارير وزجاجات فارغة، فاذا بدت فى خلفيات المناظر جبال، فهى أسوأ ما فى المشهد.

ومع ذلك كله، فان القوة الإيحائية للوحات فيرا لا يستهان بها رغم كل الصرامة والخواء الذى تحتويه عمداً.

وربما كانت دراسة فيرا خادزيذا – غافير يليذو لفن الديكور بإنجلترا فى الأعوام من ١٩٥٥ إلى ١٩٥٩ قد تركت على لوحاتها بصماتها التى لا تنكر، وذلك رغم أن فيرا لم تعمل بالديكور بعد عودتها بل انضمت إلى هيئات التدريس بمدارس جزيرتها، واشتركت فى العديد من معارض الفن المحلية والدولية كمصورة، ومنها بينالى باريس عام ١٩٦٧ وترينالى نيودلهى عام ١٩٦٨ وبينالى سان باولو عام ١٩٦٩.

ويقول أستاذ الفن بجامعة ثيسالونيك باليونان خريسانثوس خريستو: إن فيرا تحتفظ فى تصاويرها بشىء قل أو كثر من الانطباعية والتعبيرية مفرغة فى أشكال هندسية هى من بقايا التجريدية، على أن الفنانة لا تألو جهداً فى استخدام هذه العناصر لابتداع أعمال أصيلة مبتكرة تحمل بصماتها الشخصية.

مواجهة مختلفة للطبيعة:

فإذا انتقلنا إلى هيلينى خاريكليذو المولودة عام ١٩٢٦، والمتوفاة عام ١٩٧٨ فإننا نجد مواجهة مختلفة للطبيعة، تحاول فيها الفنانـة أن تحيل المشهد إلى مساحات هندسية مقصية عنهـا التفاصيـل التى تضعف من قيمتها المجردة. ثم تبسط عـلى تلك المساحـات ألوانـا تنم عن شغف بالتلوين وبالتأليف اللونى من ناحية، وعن سعى للعثور عـلى فضائـل الألوان الصريحة المعبرة عن ذاتها من ناحية أخرى، وهكذا استحالت الطبيعة إلى صروح وكتل فى لوحات هيلينى خاريكليذو التى درست الفن بأثينا بين عامى ١٩٤٦ و١٩٥١ ثم بإنجلترا عامى ٧٠ و ١٩٧١ حيث تخصصت فى التربية الفنية، وقد راودها طوال حياتها كما بدا فى معرضها الشامل الذى أشرف الناقد تليماخوس كانثيس على إقامته عام ١٩٨٠ والانشغال بتحليل الأشكال والألوان فى الطبيعة. وتحويلها إلى تـآليف ذاتية بحتة فى لوحاتها، تستمد جذورها من الطبيعة، ولكن ينتهى بها الحال فى العمل الفنى إلى لغة حوار مستقل يروى العطش إلى الاستحواذ على الأشكال الطبيعيـة وتخفيضها إلى مجـرد أشكال هنـدسية مثـل المكعب والمخروط والأسطوانة والكرة، وهو ذلك الانشغال الذى اكتوى بناره من قبل بول سيزان فى أعقاب الانطباعية.

وفى ذات الـدرب التجريـدى التجريبى تمضى كيتى فـاسيليإذى - ستيفانيذى المولودة عام ١٩٢٥ بليبا سول زوجة المصور الأديب تاسو ستيفانيذى، التى درست الفن بين عامى ١٩٤٨ و ١٩٥٥ فى أثينا ثم فى لندن بين عامى ١٩٥٦ - ١٩٦٠، وقد اشتركت عام ١٩٦٣ فى بينالى

الإسكندرية. ثم فى بينالى سان باولو عام ١٩٧١.

وتمضى كيتى فاسلياذى فى طريق النظرة التجريدية المعمارية للطبيعة، وتحاول من خلال مساحات مستطيلة متفاوتة على الأخص ملونة بألوان صريحة متراكبة أن تقود الذوق العصرى إلى مجالات أرحب للإدراك والتعبير، وقد تجلى ذلك على الأخص من خلال سلسلة من أعمالها تحت عنوان «أعماق» حاولت فيها إجراء التآلف بين العضوى والهندسى فى الحيز الحركى للوجود.

القوافل

مع هؤلاء العشاق اجتمعنا، هذه المرة فى الواحة.

وربما هناك نلتقى غدًا مع غيرهم، فى رحلات أخرى مقبلة، هربًا من جدب الصحراء اليومية المحيطة بنا، ومن هجيرها نتقى.

ولكن الجدير بالذكر أننى أرشدتك، يا قارئى، اليوم إلى واحتى، كى تلوذ بها، وتحتمى.

عرّفتك بمكانها، ولن تجد بعد ذلك صحراء الحياة بالخواء الذى كانت عليه، من قبل أن تعثر، وأعثر أنا، على واحة الألوان والظلال، ومن نبعها ارتوينا، وفى ظلها حططنا الرحال، واسترحنا من وعثاء السفر.

* * *

إنما الفن واحة، ينعم بها على المختارين من العباد، أصفياء القلوب، الذين أزيل عن عيونهم القذى، وانزاحت عن بصائرهم الغشاوات، التى أسدلتها عواصف الرمال المحاصرة للقوافل التى تمضى عبر القفار تشق طريقها تنوء بأحمال الحياة، وهمومها.

تنفسنا الصعداء وألقينا الأحمال عن كواهلنا هنيهة، وهانحن نعود نتهيأ من جديد لاستقبال الأعباء والمسئوليات.

سوف تسألني «أين تقع على وجه التحديد واحتنا؟ وكيف السبيل إليها؟»

وأقول لك: «إنها أقرب إليك من حبل الوريد، يا صاحبي، وألصق بك من جلدك، يا قارئي».

إنها تحت جفنيك، اغمضها، سوف تلوح لك ظلال نخيلها، وتهب إليك نسماتها، وتسمع أغاريد الغدران والينابيع.

حذار فحسب من السراب، فهو أيضا براق وجذاب مثل واحتي ولكن الفرق كبير بين الزيف والحقيقة.

وإذا زلزلتك الحياة يومًا ببريق ثرائها، وبهرج محافلها، وباطل أمجادها فاذكر قصيدة صغيرة لواحد ممن عرفوا جنة العشاق قبلنا يقول فيها:

«النخلة الوحيدة التي تلقي ظلها على بحور الرمال الضاربة في الصحراء، هي لي - كلها لي!

ظلها الذي إما أن يطول ممتدا إلى الغرب عندما تولد الشمس في فرح، وإما أن يستدير من حولها عندما تتبوأ الشمس عرشها مطمئنة وسط السماء، وإما أن ينبسط نحو الشرق ساعة أن تموت الشمس في حزن - ظلها لي . كله لي.

ثمرها ينضج لي، لي وحدي.

كم يشقيني قصور الكلمات عن أن أقول شيئًا أكثر مما تقوله مجرد هذه العبارة: «السعادة صغيرة، لكنها كلها لي».

* * *

وفى الختام، وقد تأهبنا للانصراف، ومضينا شرقًا وغربًا نتفرق، لا تقل وداعًا، بل قل إلى لقاء، ياواحتى.

المحتوى

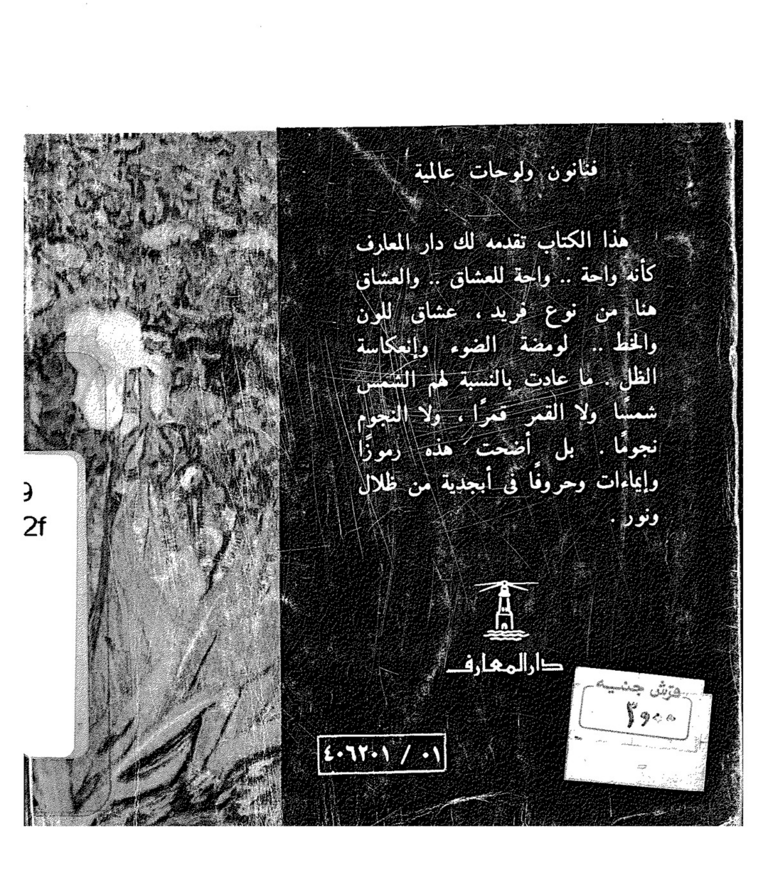
مكتبة الدكتور نعيم عطية
للفنون التشكيلية

من رواد الفن الحديث	الدار القومية للطباعة والنشر – ١٩٦٥
خمسة رسامين كبار	دار الكتاب العربى للطباعة والنشر – ١٩٦٨
العين العاشقة	الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٦
التعبيرية فى الفن التشكيلى	دار المعارف – ١٩٧٩
حصاد الألوان	الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٩
الفن الحديث محاولة للفهم	دار المعارف – ١٩٨٢
نزهة العيون	دار المعارف – ١٩٨٣
لوحات تسر الخاطر	دار المعارف – ١٩٨٨
دنيا هذا الفنان	الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٨
فنانون ولوحات عالمية	دار المعارف – ١٩٩٢

رقم الإيداع		١٩٩٢ / ٣٧٢٠
الترقيم الدولى	977 – 02 – 3674 – 8	ISBN

١ / ٩١ / ٦

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



فنانون ولوحات عالمية

هذا الكتاب تقدمه لك دار المعارف كأنه واحة .. واحة للعشاق .. والعشاق هنا من نوع فريد ، عشاق للون والخط .. لومضة الضوء وإنعكاسة الظل . ما عادت بالنسبة لهم الشمس شمسًا ولا القمر قمرًا ، ولا النجوم نجومًا . بل أضحت هذه رموزًا وإيماءات وحروفًا فى أبجدية من ظلال ونور .

دار المعارف

قرش جنيه
٢٥٠٠

٠١ / ٤٠٦٢٠١